KUNSTHISTORISCHE SAMMLUNGEN

DES

ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES

AUSGEWÄHLTE GEGENSTÄNDE

DER

KUNSTINDUSTRIELLEN SAMMLUNG

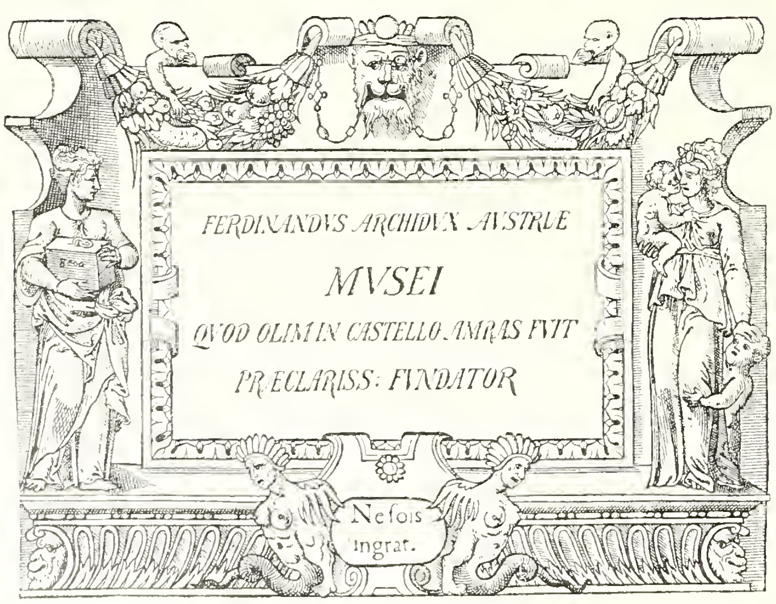
WIEN

VERLAG VON ANTON SCHROLL & C^O.

KUNSTHISTORISCHE SAMMLUNGEN DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES

SAMMLUNG KUNSTINDUSTRIELLER GEGENSTÄNDE




FERDINANDVS ARCHIDVX AVSTRIÆ
MVSEI
QVOD OLIM IN CASTELLO AMRAS FVIT
PRÆCLARISS: FVNDATOR
Nescis
ingrat.

ALBUM

AUSGEWÄHLTER GEGENSTÄNDE DER

KUNSTINDUSTRIELLEN SAMMLUNG

DES

ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES

HERAUSGEGEBEN MIT GENEHMIGUNG DES HOHEN OBERSTKÄMMERER-AMTES
SEINER K. U. K. APOSTOLISCHEN MAJESTÄT

VON

JULIUS VON SCHLOSSER

FÜNFZIG TAFELN IN LICHTDRUCK UND DREI TAFELN IN FARBIGER RADIERUNG UND HELIOGRAVURE

WIEN
VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO.
1901.

DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN.



Bei der Herausgabe des vorliegenden Albums hat sich der Herausgeber von ähnlichen Grundsätzen leiten lassen, wie sie für die Edition des von Prof. R. v. Schneider publicierten Albums der Antikensammlung (Wien, C. Gerold's Sohn, 1895) maßgebend waren. Den begleitenden Text wolle man als bescheidenen, den augenblicklichen Stand der Erfahrungen des Verfassers wiedergebenden Commentar betrachten, der nach allen Richtungen hin noch der Ergänzung und Richtigstellung bedürfen wird. Die Literatur (und gleicherweise ältere Reproductionen) habe ich zur Vermeidung überflüssigen Ballastes nur dort angezogen, wo sie einen wirklichen Fortschritt in der Erkenntnis gebracht hat. Der Band ist in erster Linie der Plastik gewidmet; dem Gepräge der Sammlung, die wesentlich aus einer alten Kunstkammer und aus einer Schatzkammer zusammengewachsen ist und die Vorzüge aber auch die Schwächen einer Amateursammlung größten Stils an sich trägt, entsprach es, dass auch einige Denkmäler culturgeschichtlichen und kunstgewerblichen Charakters Aufnahme gefunden haben. Einige Buntheit der Tafeln möge man nachsichtig beurtheilen; auch darin bildet sich vielleicht das Wesen der Sammlung ab. Die meisten der hier vorgeführten Gegenstände dürfen als Inedita gelten; nur ein kleiner Theil ist in nicht überall zugänglichen, veralteten oder unzulänglichen Publicationen wiedergegeben. Ich hoffe, dass es mir bei einer Anzahl von Objecten gelungen ist, ihre historische Stellung genauer, als es bisher der Fall gewesen, zu umschreiben. Der Munificenz des hohen Oberstkämmereramtes verdankt dieses Album, als das erste der Serie, eine erwünschte Beigabe in den von Künstlerhand ausgeführten farbigen Reproductionen. Die Lichtdrucke der Tafeln sind von der Firma Joh. Beyer in Grottau in Böhmen, die Zinkographien der Texte von der Graphischen Union in Wien ausgeführt worden.

Es erübrigt mir noch, meinem Freunde und Collegen Dr. Herm. Jul. Hermann für seine thätige Mithilfe beim Lesen der Correcturen den herzlichsten Dank auszusprechen.

WIEN, im Mai 1900.

JULIUS VON SCHLOSSER.

Abkürzungen der häufiger citierten Publicationen.

(Die mit zwei Sternchen ** bezeichneten Objecte sind schon in der Sammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol auf Schloss Ambras, und zwar in deren Inventar von 1596 nachzuweisen; die mit einem Sternchen * bezeichneten haben dieselbe Provenienz, sind aber entweder später hinzugekommen oder in jenem ältesten Verzeichnis der Kunstkammer nicht aufzufinden.)

Jahrb. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. I. Theil, Abhandlungen.

Jahrb. Reg. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. II. Theil, Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Haussammlungen etc.

Ilg, Album = Album von Objecten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des Allerhöchsten Kaiserhauses. Arbeiten der Goldschmiede- und Steinschliff-Technik. Erläuternder Text von Dr. Albert Ilg. Wien 1895.

Inventar der Ambraser Sammlung von 1596 = ed. W. Boeheim im Jahrb.-Reg. VII., pag. CCXXVIff., Nr. 5556 (nach Folien citiert).

Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 = ed. A. Berger, im Jahrb.-Reg. I., pag. LXXXVI ff., Nr. 495 (desgl.).

Inventar der k. k. Schatzkammer von 1750 = ed. H. Zimmermann im Jahrb.-Reg. X., pag. CCI ff., Nr. 6240 bis 6253.

Leitner, Schatzkammerwerk = Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses. Herausgegeben von Quirin v. Leitner. Wien 1870—1873.

Prodromus = F. v. Stampart's und A. v. Prenner's Prodromus zum Theatrum artis pictoriae ed. H. Zimmermann, im Jahrb.-Reg. VII., pag. VII, Nr. 4584.

Sacken, Album = Kunstwerke und Geräthe des Mittelalters und der Renaissance in der k. k. Ambraser Sammlung, in Originalphotographien herausgegeben und erläutert von Dr. Eduard Freih. v. Sacken. Wien, ohne Jahr (1865).

Sacken, Katalog = Die k. k. Ambraser Sammlung beschrieben von Dr. Eduard Freih. v. Sacken. 2 Bände. Wien 1855.

Verzeichnis der Künstlernamen.

(Die römischen Ziffern bezeichnen die Tafeln.)



Tafel I.** **Spielbrett, angeblich aus dem Besitze Ottos von Kärnten († 1310).** (38 *cm* im Quadrat.) Dieses durch seine schöne farbige Wirkung sehr ausgezeichnete Spielbrett enthält, wie gewöhnlich, auf der Außenseite ein Damenbrett, während die Innenseite für den »Langen Puff« eingerichtet ist. Die Felder des ersteren sind abwechselnd durch Platten aus rothem Jaspis und aus Bein (darin Füllung alla certosina) ausgezeichnet, während der Rand in Certosiner Intarsia eingelegt ist. Zwischen diese Felder sind dann eigenthümlicherweise fünfzehn quadratische, mit Goldflitter ausgekleidete Kästchen eingelassen, in denen hinter Scheiben durchsichtigen Bergkrystalls kleine buntbemalte Thonfigürchen sichtbar werden. (Die Tafel bringt nur die eine Hälfte der Innenseite.) Sie stellen dar: 1. Einen Bogenschützen; 2. zwei verschlungene Figuren; 3. einen Basilisken; 4. Dame mit Falken und Hund, unter einem Baume sitzend; 5. Halbfigur mit Hackbrett; 6. weibliche Halbfigur; 7. Dame mit Spiegel; 8. Tänzerin; 9. Dame mit Spiegel; 10. ein phantastisches Ungethüm; 11. Dame in roth- und blaugestreiftem Kleide, einen undeutlichen Gegenstand haltend; 12. Halbfigur en face, eine Doppelflöte blasend; 13. Halbfigur eines jungen Mannes mit einem Falken auf der Faust; 14. Jüngling mit (unlesbarem) Schriftband; 15. Jüngling mit einem Blumenstrauß. Die Innenseite ist reich mit stilisierten Motiven in Certosiner Technik geschmückt; die Zacken des Toccadillespiels sind abwechselnd mit Jaspis, sowie mit Bergkrystall eingelegt, unter dem decorative Figuren und Ranken im Stile der italienischen Handschriften des Trecento erscheinen, auf goldgrundiertem Pergament gemalt. Ein ganz ähnliches Brettspiel, derselben oder einer nahe verwandten Werkstätte entsprungen (soweit sich nach der nicht eben sehr verlässlichen Abbildung bei Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Geräthschaften, II. Bd., Taf. 62—65, urtheilen lässt), befindet sich, im Besitze des historischen Vereines zu Aschaffenburg. Merkwürdigerweise wurde es in der Steinmensa des St. Valentinaltares in der dortigen Stiftskirche gefunden, in die es offenbar als Reliquienbehälter gekommen ist. Der Stil der figürlichen Darstellung und wohl auch die Certosiner Arbeit weisen auf Italien, und zwar in die erste Hälfte des italienischen Trecento.

Johann Primißer (Kurze Nachricht von dem k. k. Raritätencabinet zu Ambras, Innsbruck 1777, s. 34) hat zuerst, wohl einer alten Tradition folgend, jedoch ohne Anführung von Gründen, die weiter nicht controlierbare Behauptung aufgestellt, dass unser Spielbrett aus dem Besitze Ottos von Kärnten († 1310 zu Innsbruck), Sohnes des Grafen Meinhard III. von Görz und Tirol, stamme; indessen scheint mir der Stil der Darstellungen doch eine etwas spätere Ansetzung zu fordern. Es dürfte sich gleichwohl um eine oberitalienische (?) Werkstatt handeln, die ähnlich wie später das Atelier der Embriachi in Venedig und die vorläufig noch nicht zu localisierende Bottega der merkwürdigen sculpierten Prunksättel in Bein (vgl. meine Abhandlung im XX. Bande des Jahrbuches der kunsth. Sammlungen des allerhöchsten Kaiser-

hauses) auch den Norden mit ihrem höfischen Geräth versorgte. Vielleicht ist in ihre Nähe die merkwürdige, in Certosiner Arbeit verzierte und mit einem deutschen Motto versehene Harfe (falls sie echt ist) zu rücken, die angeblich von dem Minnesänger Oswald von Wolkenstein († 1445) stammen soll und die Hefner-Alteneck (Kunstwerke III, Taf. 14, 15) aus augsburgischem Privatbesitz publiciert hat.

Unser Spielbrett stammt aus der Ferdinandeischen Sammlung auf Schloss Ambras, in deren ältestem Inventar von 1596, f. 468, es schon erwähnt wird als »ain gar alts ablangts pretspil, mit diäspis und weis helfenbein eingelegt, die pret seind von calcedoni«. Die hier erwähnten Spielsteine, einfache runde Scheiben aus Chalcedon und Achat (20 an der Zahl), sind noch vorhanden; ob sie die ursprünglichen sind, ist freilich die Frage.

Tafel II. **Reliquientafel des Bessarion.** (Höhe sammt der Traghülse 1·021 *m.*) Das durch seine historischen Schicksale höchst merkwürdige Object gehört in seinen einzelnen Theilen sehr verschiedenen Perioden an. Der älteste Bestandtheil ist die vielleicht schon ursprünglich als Reliquiar verwendete Holztafel in Tempera mit einem beweglichen Schuber, der in der Mitte eine Darstellung der Kreuzigung enthält, während die Einrahmung die wichtigsten Scenen der Passion aufweist. Diese Tafel dürfte noch in das XI. bis XII. Jahrhundert gehören, hat aber mannigfache Veränderungen erlitten. In späterer Zeit, vermuthlich im XIV. Jahrhundert (s. u.), sind nämlich charakteristischer Weise (um einen feierlicheren, pomphafteren Eindruck zu erzielen) die natürlichen Lufthintergründe in ziemlich barbarischem Geschmack durch Plättchen aus getriebenem und vergoldetem Silberblech verdeckt worden, welche Inschriften und eine sehr rohe Musterung aufweisen. Auch die metallenen Nimben um das Haupt Christi, die zwischen den einzelnen Scenen eingefügten Edelsteine, sowie nicht minder die recht rohen, den Gewändern der meisten Figuren aufgesetzten Goldhöhungen erweisen sich als spätere Zuthaten. Die Innenseite zeigt ein Kreuz aus feinem Goldfiligran mit einer plastischen Figur des Cruxifixus und christologischen Siglen in Email, rechts und links davon die sehr rohen Figuren des Constantin und der Helena in Pallionmalerei, oben zwei aus Goldblech getriebene Halbfiguren des Michael und Gabriel. Hier sind auch unter Glas Reliquien, Stücke vom Kreuzesholze und von der Tunika Christi angebracht. Das in der Mitte eingelassene Kreuz trägt eine (nicht sichtbare) griechische Inschrift, die Schioppalalba in seinem sogleich zu erwähnenden Tractat folgendermaßen wiedergibt: Τὸν νουμοπροσκυνητὸν σταυρικὸν τύπον ἀργύρῳ κοσμεῖ Α'(?) ἀδελφοῦ βασιλέως Εἰρένη θυγάτηρ Παλαιολογίνα σωτηρίας ἔντευξιν λύτρον πταισμάτων. Er bezieht sie auf Irene, Tochter des Demetrios, eines Bruders des Paläologen Michael IX., die mit Matthias Kantakuzenos (1355 Kaiser) vermählt war. Von ihr dürfte die Adaptierung des Reliquiars herstammen. Die Umgestaltung desselben zu einer Vortragetafel rührt, wie die Inschrift auf der Rückseite der silbernen Einfassung: (Bessario Episcopus Cardinalis Nicaenus Patriarcha Constantinopolitanus Beatae Virgini Mariae Scholae Caritatis Venetiis) besagt, von dem berühmten Humanisten der italienischen Renaissance (geb. 1395 in Trapezunt, † 1472 in Ravenna) her, was auch die schönen Frührenaissanceformen der silbernen Traghülse bezeugen. Ein ganz später Zusatz ist endlich die barocke silberne Krönung, die erst nach 1767 hinzugefügt wurde, da sie auf den Tafeln der in diesem Jahre gedruckten alten Beschreibung noch nicht erscheint. Diese trägt den Titel: In perantiquam sacram tabulam graecam insigni sodalitio S. Mariae Caritatis Venetiarum ab amplissimo Cardinali Bessarione dono datam Dissertatio (Venetiis MDCCLXVII, mit 5 Kupfern) und hat den Kaplan der Scuola Gio. B. Schioppalalba zum Verfasser. Die Geschichte der merkwürdigen Reliquie ist darin auf das Eingehendste behandelt. Sie stammt nach der (s. 123 ff. mitgetheilten) Schenkungsurkunde des Bessarion von 1464 aus dem Besitze der byzantinischen Kaiser und wurde ihm von dem ehemaligen Patriarchen von Constantinopel, Gregor Melissenos, der sie 1451 nach Rom mitgenommen hatte, hinterlassen (Gregors Name findet sich ebenfalls auf dem Kreuze der Innenseite). 1464 vermachte sie Bessarion, der sich ein Jahr vorher in die Scuola della Carità zu Venedig hatte aufnehmen lassen, in einer eigens dazu verfertigten Silberfassung als Processionstafel dieser Bruderschaft, die in ihrem Albergo ein Tabernakel für sie errichten und das Porträt des Stifters mit der Tafel in der Hand von Gentile Bellini malen ließ (1540 gestohlen und durch eine Copie von Cordegliaghi ersetzt, die bei Schioppalalba gestochen ist). Seitdem gehörte die Tafel des Bessarion zu den berühmtesten Heiligthümern Venedigs; seit 1480 wurde sie alljährlich am Todestage des Cardinals in feierlicher Procession auf die Piazza getragen. Zu Beginn des XVI. Jahrhunderts erwähnt sie schon der »Anonymus des Morelli« M. A. Michiel (ed. Frizzoni, s. 241), dem sie ursprünglich eine porta d'un armaro zu sein schien; desgleichen F. Sansovino in seiner Venezia descritta (ed. Martinioni, s. 282). Nach der gewaltsamen Aufhebung

der Scuolen und der beklagenswerten Zerstreuung ihrer Schätze durch Napoleon gelangte sie in die Sammlung des Conte Luigi Savorgnan, in dessen Palazzo sie Moschini (Guida di Venezia I, 197 cf. III, 399) noch 1815 (zusammen mit dem Antependium der Töchter Tintoretto's, s. unten) gesehen und beschrieben hat. 1816 wurde sie jedoch von demselben Abate L. Celotti, von dem später auch das Vortragekreuz aus der Scuola S. Teodoro erstanden wurde (s. Taf. XXIV, 1; vgl. über seine reichen Sammlungen Moschini, Letteratura Venez. del sec. XVIII. 1806. II, 166), um 4000 Francs an die kaiserliche Schatzkammer verkauft, in der sie bis 1889 verblieben ist.

Tafel III und III a. **Allegorie der Vergänglichkeit.** (Höhe 46 *cm*. Farbige Heliogravure von R. Paulussen in Wien, retouchiert von Wilhelm Woernle.) Dieses Meisterwerk deutscher Holzschnitzerei des XV. Jahrhunderts zeigt, einen oft ausgesprochenen asketischen Sinnspruch des Mittelalters verkörpernd, drei nackte, mit den Rücken gegeneinandergekehrte Figuren: einen Jüngling, ein jugendliches Weib, eine Greisin mit allen Gebrechen des Alters, bei deren Darstellung der Künstler vor keinem noch so hässlichen realistischen Detail zurückschrak — auf der lederfarbenen Haut der Alten sitzen z. B. Fliegen —, um seinen Gedanken in möglichster Schärfe hinzustellen. Mit dem nämlichen Ernst und einer keuschen Empfindung ohnegleichen sind die beiden jugendlichen Körper behandelt, in denen die künstlerische Anschauung des deutschen Mittelalters, vor aller antikischen Schablone, so rein zum Ausdruck kommt, wie kaum in einem zweiten Werke. Dieser Eindruck wird durch die überaus delicate, auf feinem Stuckgrunde aufgetragene Bemalung wesentlich unterstützt, deren fast tadellose Erhaltung nicht zum Wenigsten dem Umstande zuzuschreiben ist, dass die Gruppe bis auf unsere Zeit in einem ledernen Gehäuse verwahrt war, dessen Ausschnitt bei der Drehung eine Figur nach der andern erscheinen ließ. Die Adern, die feinen Fältchen an den Gelenken, die sonnverbrannten Hautpartien des jungen Mannes, die Leberflecke der Alten sind mit gewissenhaftester Genauigkeit und einer unglaublichen Sachkenntnis wiedergegeben, doch so discret, dass darunter der künstlerische Eindruck keinen Schaden erleidet.

Die kaiserliche Sammlung verdankt dieses schöne Stück, wie so manches andere, ihrem verstorbenen verdienstvollen Director Baron E. v. Sacken, der es 1861 im Tauschwege aus dem Chorherrnstift St. Florian in Oberösterreich erworben und auch zuerst in dem von ihm herausgegebenen Album (s. 21) unter dem Namen des Tilmann Riemenschneider veröffentlicht hat, mit dessen herber Stilweise es jedoch nur äußerliche Verwandtschaft besitzt. Eher erinnert es an die beiden herrlichen, in Birnbaumholz geschnittenen Köpfchen des Adam und der Eva im South-Kensington Museum, die Bode (Deutsche Plastik, s. 166) dem Meister des Creglinger Altars zuschreiben möchte. Bis auf weiteres werden wir mit Schnaase und Bode den Meister dieses ausgezeichneten Werkes in der reichen Holzschnitzerschule der österreichischen Alpen suchen müssen; vielleicht ist die Gruppe, über deren Provenienz weiter nichts bekannt ist, unter dem kunstliebenden Propst von St. Florian, Caspar Vorster (1467—1481), entstanden, der im nahen Enns eine Anzahl von Schnitzaltären bestellt hat und über dessen Thätigkeit man das Buch von Czerny, Kunst und Kunstwerke in St. Florian, Linz 1886, s. 58 ff., nachlesen möge.



Fig. 2.

Tafel IV. **Deutsches Schmuckkästchen des XV. Jahrhunderts.** (31 *cm* lang, 16 *cm* breit, 12 *cm* hoch.) Das Kästchen aus Buchsholz, das innen mit blauem gemusterten Seidenstoff ausgeschlagen ist und auf vier facettierten Achatknöpfen ruht, ist auf allen Seiten reich sculpiert. Die vortrefflich geschnittenen Reliefs zeigen Scenen aus dem Leben der Waldleute, also einen in der Literatur und den Mummenschänzen



Fig. 3.

nicht minder als in der bildenden Kunst sehr beliebten höfischen Stoff. Sie sind decorativ in die schweren Rankengewinde gesetzt, die uns namentlich aus den Blättern der deutschen Stecher des XV. Jahrhunderts her geläufig sind, wie denn auch die Art der Composition, ohne dass eine directe Abhängigkeit zu constatieren ist, an einzelne Stiche Schongauer's erinnert. Das Waldvolk ist hier im Kampfe mit allerhand reißenden Thieren und Ungeheuern, aber auch in seinem Minneleben vorgeführt. Die beiden Schmalseiten, die auf der Tafel nicht mehr Platz fanden, sind nebenan wiedergegeben (Fig. 2 und 3). Aus dem alten Besitze des Antikencabinets und von diesem im Jahre 1824 übernommen.

Tafel V. 1. **Bronzener Vordertheil eines Krippensattels.** (23.5 *cm* hoch, 21·8 *cm* breit.) Dieser ungemein fein ciselierte Guss aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts dürfte niederländischer Herkunft sein und zeigt die Büste einer Dame mit breiter burgundischer Hornhaube und Schleier. In der Mitte des Kopfputzes ist ein Schmuckstück angebracht. 1824 vom Antikencabinet übernommen.

2. **Das Hufwunder des heil. Eligius. Hochrelief in Birnholz.** (84 *cm* breit, 45·8 *cm* hoch.) Dieses anmuthige Werk süddeutscher Holzplastik, das vielleicht einmal als Wahrzeichen einer Hufschmiedewerkstätte gedient haben mag, zeigt in stärkstem Hochrelief (die vorderen Figuren sind fast ganz rund gearbeitet) eine bekannte, recht volksthümlich naive Episode aus dem Wirken des Patrons der Hufschmiede, Plattner und Goldschmiede, wie dieser nämlich beim Beschlagen eines störrischen Pferdes diesem frischweg den Vorderfuß abschneidet, auf den Amboss legt, das Hufeisen anpasst und endlich frohgemuth das unversehrte Glied dem Thiere wieder ansetzt. Aus der Sammlung des Graveurs Jos. Dan. Böhm in Wien 1864 durch Baron Sacken erworben, der das Relief in seinem Album, s. 50, ebenfalls als T. Riemenschneider publiciert hat, mit dessen Werken es jedoch nur geringe Verwandtschaft zeigt.

Tafel VI. 1 und 2**. **Medaillon in Silberemail.** (Durchmesser 11·3 *cm.*) Das Medaillon zeigt die Technik transluciden Reliefschmelzes (basse taille) auf Silber, in sehr lebhaften Farben: Blau, Grün, blasses Rubinroth, Gelb; für die Contouren ist Schwarz, zum Aufsetzen der Lichter Weiß und Gold verwendet. Die Köpfe sind en grisaille ausgeführt. Die Vorderseite bringt die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten, die Rückseite die Ankunft der Magier. Composition und einzelne Motive zeigen oberitalienischen Einfluss; der Stil des Ganzen ist aber zweifellos französisch, was auch die sprachliche Form: a n o n t i o vobis gaudium im Spruchband der Engel zu bestätigen scheint. Überdies ist das Stück schon im Ambraser Inventare von 1596 (f. 444) als: »ain schene silberne scheiben mit schmelzwerch a u f f r a n c z ö s i s c h e a r b a i t, an dem ain ort die geburt Cristi und auf der andern Seiten 3 kinig« aufgeführt. Wir werden daher in dem Medaillon eines der seltenen und interessanten Beispiele französischer Emailtechnik vom Ende des XV. Jahrhunderts sehen dürfen. Dass die basse taille überhaupt eine italienische Erfindung und (schon zu Ende des XIV. Jahrhunderts) aus Italien nach Frankreich und Flandern übertragen worden ist, hat schon Cellini (Dell' oreficeria cap. III) ausgesprochen, dessen technische Erörterung des Silberemails man überhaupt nachlesen möge. Auch in dem Limousiner Kupferemail des beginnenden XVI. Jahrhunderts macht sich oberitalienischer, namentlich mantegnesker Einfluss geltend; ein charakteristisches Beispiel bietet die kleine runde Plaque aus dem Atelier des Pénicaud in der ehemaligen Sammlung Spitzer. (Vol. II, 34. no. 47.) Vgl. übrigens Courajod in der Gaz. archéol. 1885, s. 387 ff., der indessen unser Stück für italienisch hält. 1821 aus Ambras übernommen.

3.** **Aufsatz („Credenz") mit „Natterzungen".** (27 *cm* hoch.) Auf einem dreipässigen Fuße aus vergoldetem Silber in den Formen der spätgothischen Kelche des XV. Jahrhunderts sind, wie im Geäst eines Baumes, die »Natternzungen« (Haifischzähne, 15 an der Zahl) angeordnet; in ihrer Mitte befindet sich ein großer, rauchtopasähnlicher Glasfluss. Der Aufsatz ist ein charakteristisches und frühes Beispiel für eine ganze große, noch in den Curiositätenkammern des XVII. Jahrhunderts eifrig gepflegte Abtheilung der Kunstsammlungen des späten Mittelalters: Seltenheiten und Merkwürdigkeiten der Natur, namentlich ferner Länder, in künstlerischen, oft sehr kostbaren Fassungen. Stücke dieser Art finden sich häufig in der ältesten aller dieser Kunst- und Wunderkammern, der des Herzogs Johann von Berry, und noch früher in den geistlichen Schatzkammern erwähnt; ich erinnere nur an die Straußeneier, »Greifenklauen« (Antilopenhörner u. dgl., ein schönes Beispiel aus der kaiserlichen Sammlung in Ilg's Album, Taf. VIII), die »Eingehürne« (Narwalzähne) und ähnliches.

Möglicherweise ist unser Stück mit der »Natterzunge« identisch, die Friedrich III. zwischen 1445 und 1453 durch Vermittlung des Lucas Kemnater in Nürnberg anfertigen ließ. Vgl. Jahrbuch Reg. I, 67, s. XIII:

Item des von Burgundi salzvas . . . das sol man zu ainer naterzungen ordentlich machen und das darinn ain pawm stee. Item man sol in die guldein naterzungen die locheraten saffir und pallas hahen, als die frucht in ainem pawm, man sol auch darin hahen die krotenstain mit den krotlein. Das wird wohl dasselbe Stück sein, welches 1526 im Inventar des von Wr.-Neustadt nach Graz übertragenen Schatzes Maximilian I. genannt ist. (Jahrbuch Reg. V, 4026, s. XXVII: ain vergulte credenz mit vill natterzungen in gestalt wie ain paumb.) Ein ähnliches Stück, »ain credentz mit neun naterzungen vergult«, ist im Inventar des Silbergeschirrs Erzherzog Sigmunds von Tirol (1486) erwähnt (Jahrbuch, Abh. I, s. 209), wie überhaupt diese seltsamen Ziergeräthe häufig in den alten Schatzverzeichnissen genannt werden. Aus Schloss Ambras (1821). Im Inventar von 1596, f. 158, ist »ain naterzungen, wigt sambt dem Silber $3^1/_2$ lot« erwähnt.

4. **Reliquienbehälter aus vergoldetem Silber.** (12 *cm* hoch.) Dies anmuthige Werkchen italienischer Goldschmiedekunst des ausgehenden Trecento scheint sich auf die bekannte Legende des heil. Augustinus und des wasserschöpfenden Knäbleins zu beziehen; man könnte aber auch an die Bischofswahl des heil. Ambrosius denken. Im Rücken des Heiligen befindet sich ein kleiner Schuber; die Figur war also zur Aufnahme einer Reliquie bestimmt. Die Gruppe ruht auf einem, vielleicht später hinzugefügten, aber gleichfalls in den Formen südlicher Gothik gehaltenen, vierpässigem Fuße und erinnert an ähnliche Miniaturwerke der gleichzeitigen toscanischen Goldschmiedekunst, besonders an den berühmten Bischofsstab in Città di Castello. (Abbildung bei Reymond. La sculpture florentine I, 207.) Eine Wiederholung der kleinen Madonna mit dem knienden Bischof (in der Windung dieses Pastorales) befindet sich ebenfalls in der kaiserlichen Sammlung; ihre Echtheit erscheint mir aber schon angesichts des Umstandes, dass sie aus der an Fälschungen nicht eben armen Sammlung Böhm stammt, etwas fraglich.

1881 aus dem alten Bestand der Franzensburg in Laxenburg übernommen.

5.* **Kopf des enthaupteten Täufers.** (7 *cm* hoch.) In Pfaffenholz (Evonymus europaea L.) geschnitten, ein Miniaturwerk von feinster Vollendung und von edelstem Ausdruck. Vorwurf und Stil scheinen auf Oberitalien (die Lombardei?) und den Beginn des XVI. Jahrhunderts zu weisen. Dass dort solche Kleinplastik in Holz geübt wurde, beweist u. a. der von 1520 datierte und schon von Scardeone (de antiqu. urbis Patavii III, cl. XV, cap. 10) mit großem Lobe erwähnte Herkules des Paduaner Goldschmiedes Francesco a S. Agata, der neuerdings in der Sammlung Wallace in Hertford-House wieder entdeckt worden ist. (Gaz. d. b. arts 1886. II., s. 202.)

1821 aus Schloss Ambras übernommen.

Tafel VII.** **Pokal Kaiser Friedrichs III.** (43 *cm* hoch.) Deckelpokal aus Silber, reich emailliert, in den spätgothischen Formen des XV. Jahrhunderts gehalten. Der Deckel trägt das emaillierte Figürchen eines geharnischten Ritters in grünem Mantel und breitkrämpigem Hute, der die eine Hand auf den Bindenschild stützt und in der andern ein Banner mit dem Bindenschild und dem niederösterreichischen Wappen hält. Um den Rand des Deckels sind Figürchen von fünf Engeln mit emaillierten Köpfchen und Flügeln angeordnet, welche Wappen sowie die Symbole der kaiserlichen Würde halten (1. Wappen fehlt. Reichsschwert. 2. Steiermark. Symbol fehlt. 3. Reichsadler. Krone. 4. Kärnten. Reichsapfel. 5. Bindenschild. Helm mit Pfauenstutz.) Im Deckel wie im Körper des Pokals sind durchsichtige, schön geschliffene Krystallplatten eingelassen; der Silbergrund ist durchaus mit translucidem, rothem und grünem Email bedeckt, auf dem in einer eigenthümlichen, weiterhin noch zu besprechenden Technik aus Goldblech gestanzte Ornamente, Sternchen und andere decorative Symbole (der burgundische Feuerstahl?) aufgesetzt sind. In der Mitte des Pokals sind fünf Engelchen angebracht, die die fünf Anfangsbuchstaben der bekannten Fridericianischen Devise A E I O V tragen; diese ist hier durch Schriftbänder in den Zwischenräumen erläutert als Aquila Eius Iuste Omnia Vincet. Unter den Engeln erblickt man die Wappen von Mähren, Burgund, Tirol, Böhmen, und Portenau. Der Pokal ruht auf sitzenden, kleinen Wappenlöwen, die völlig denen des (auf der folgenden Tafel abgebildeten) Werdenbergischen Bechers gleichen; die Wappen sind jedoch nicht mehr erhalten, sondern in späterer Zeit ziemlich roh in Ölfarbe mit Heiligenfiguren und einem Wappen, das einen weiß-grün getheilten Schild zeigt, bemalt worden. Der Untertheil des Fußes sowie die Innenseite des Pokals zeigen blauen Emailgrund, auf dem in der oben geschilderten Technik Ranken und ornamentale Symbole, Sterne und Sonnen mit flackernden Strahlen aufgesetzt sind.

1889 aus der Schatzkammer übernommen; der Pokal war jedoch schon in der alten Ambraser Sammlung vorhanden, in deren Inventar von 1596, f. 360', er als »ain schön alt cristallener hofpecher

auf 3 hochen füessen, allenthalben mit silber und vergulten beschlecht, von kaiser fridrich heer, auf dem luckh der österreichischen erbland schild und helbm (?), wigt 6 marchh 2 lot« aufgeführt ist.

Tafel VIII. 1.** **Werdenberg'scher Pokal.** (38 *cm* hoch.) Der Pokal ist aus Silber, theilweise (am Rande) vergoldet und in der uns schon bekannten Technik durchaus innen und außen mit blauem translucidem Email (zum Theil zerstört) überzogen. Die Goldstanzungen zeigen sehr feine Ranken, wie sie sich auch an dem Pokal Friedrichs III. (s. Tafel VII) finden, ferner Sonnen mit Strahlen und Feuerflocken. Der Grund ist wie dort mit goldenen Sternchen übersäet. An der Unterseite des Bechers ist in Pallionmalerei der österreichische Bindenschild in einer Renaissancecartouche eingelassen, eine Zuthat des späten XVI. Jahrhunderts, als die sich auch der Löwe des Deckels mit dem österreichischen Hauswappen zu erkennen gibt. Um den Rand des Deckels zieht sich ein Kranz wappenhaltender Engelchen, mit dem Werdenberg'schen Wappen, der silbernen Kirchenfahne im rothen Feld sowie einem gespaltenen Schild in Roth und Silber. Um die Mitte des Pokals schlingt sich ein gothischer Laubkranz mit emaillierten Blüten und Früchten, die zum Theil aus kleinen Amethysten gebildet sind. Der Becher wird von ganz ähnlichen Löwen wie der Fridericianische getragen, die das Werdenberg'sche Wappen, sowie noch ein anderes halten, das einen getheilten Schild mit je einem schwarzen Adler in goldenem Felde zeigt. Er dürfte somit wohl auf den Rath, Truchsess und Vertrauten Kaiser Friedrichs III., den Grafen Hugo von Werdenberg († 1508) zurückgehen, der ihn etwa als Geschenk von seinem kaiserlichen Gönner erhalten haben mag.

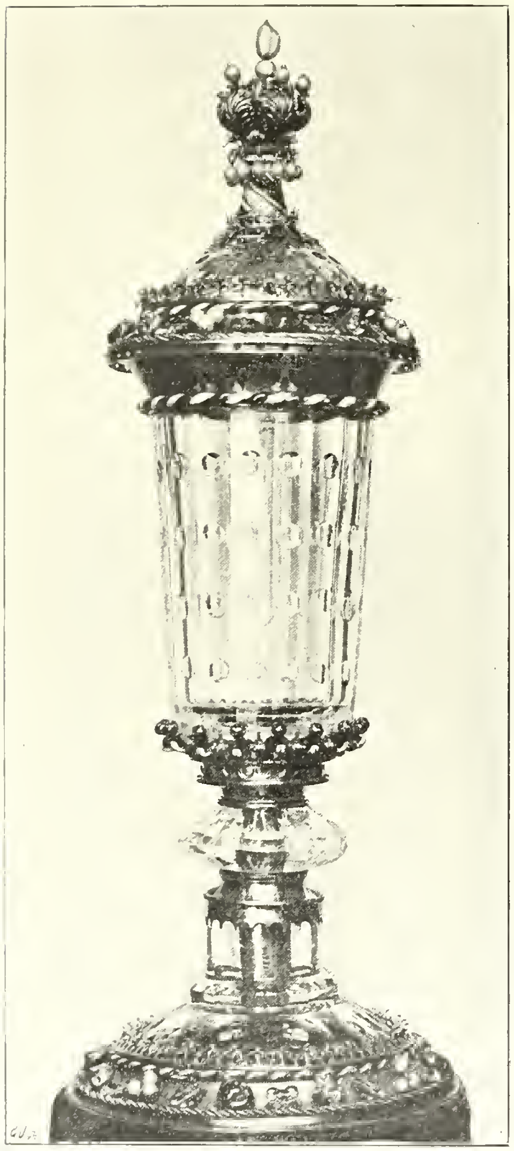


Fig. 4.

Aus der Schatzkammer (1889), jedoch aus der Ferdinandeischen Sammlung stammend. Ambraser Inventar von 1596, f. 360: »ain alter gar schöner innen und außen geschmelzter hocher pecher mit gewundnen raifen und ain cranz auf drei hochen fuessen mit dem Werdenberg und andern wappen, desgleichen auch auf dem luckh ain österreichischer Schild, wigt 6 markh«. Vielleicht befand er sich unter den »antiquitäten und kunststuck«, die Ferdinand 1590 aus dem Nachlasse des mit dem Hause Werdenberg (das schon 1534 erlosch) enge verwandten Grafen Ulrich von Montfort († 1574) erworben hatte. (Jahrbuch Reg. XIV, 10526. XVII, 14160.)

2. 3.** **Zwei emaillierte burgundische „Hofbecher" des XV. Jahrhunderts.** (29 *cm* hoch.) Auf dem transluciden, zum Theil stark zerstörten und opak gewordenen Silberemailgrunde (in Blau, Roth und Grün) sind in der oben geschilderten Technik Sternchen und Halbmonde als Streumuster angebracht; die Außenseite zeigt in Grisaillemanier weiß geschmelzte Thierfiguren (Einhorn, Hahn, Hirsch, Basilisk, Drachen, Adler etc.), die, wie schon Lehrs im Jahrbuche der preußischen Kunstsammlungen XVIII (1897), s. 47 hervorgehoben hat, einigermaßen an die Stiche des Meisters der Spielkarten erinnern. Das Contreemail der Innenflächen ist abwechselnd mit aufgelegten goldenen und in der Emailmasse ausgesparten Sternchen, die den Silbergrund durchscheinen lassen, gemustert. Der Deckel zeigt einen vergoldeten Granatapfel als Handhabe, der jedoch ebenso wie das an seiner Innenseite eingelassene österreichische Wappen mit der Jahreszahl 1565 eine viel spätere Zuthat ist.

Die Technik des Emails, sowie die sehr verwandte Formenbehandlung scheinen diese Pokale mit den beiden vorher erwähnten in eine Werkstatt zu verweisen; durch den Pokal Friedrichs III., sowie durch die Anlehnung an den schon in den Vierzigerjahren thätigen Meister der Spielkarten (vgl. Lehrs im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. IX und XI) ist ihre zeitliche Fixierung in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts gegeben. Für die Localisierung liefert uns die Bezeichnung der eigenthümlichen Emailtechnik als »niederländisches Schmelzwerk« im Ambraser Inventar von 1596 einen wichtigen Fingerzeig.

Es ist von Bedeutung, dass der Meister der Spielkarten, der jedenfalls an den Niederrhein gehört, wie Lehrs gezeigt hat, gerade in den Niederlanden stark ausgebeutet worden ist.

Auch das Ornament, in dem ja auch eine Reminiscenz an den Feuerstahl des Toisonordens anzuklingen scheint, erinnert stark an ähnlich stilisierte Embleme in französisch-niederländischen Handschriften (vgl. das Beispiel aus den Heures des K. René bei Lecoy, Les manuscrits et la miniature, s. 229), desgleichen die Grisailletechnik. Unsere Becher dürften daher wohl dem in Kunst und Mode des XV. Jahrhunderts tonangebenden Herzogthum Burgund, zu dem die südlichen Niederlande ja politisch gehörten, entstammen; das Silberemail ist das nämliche wie bei dem oben besprochenen französischen Medaillon. Es ist auffällig, dass das gleiche Verfahren der Goldstanzung bei dem sogenannten venetianischen Kupferemail wiederkehrt, dessen sehr verwandte Technik H. Macht in den Mittheilungen des österreichischen Museums 1885 zuerst eingehend untersucht hat. Dass es wirklich in Venedig zu localisieren ist, beweist wohl das Altärchen Nr. 3021 in der interessanten Goldgläsersammlung des March. D'Azeglio (jetzt im Museo Civico zu Turin). Die beiden Emailarten hängen gewiss irgendwie zusammen; schon Laborde, Notice des émaux I, 145, hat in dem Venezianer Email eine Nachahmung von Limousiner Arbeiten sehen wollen. Es ist aber vielleicht nicht unwichtig daran zu erinnern, dass schon an dem in den ersten Decennien des Quattrocento entstandenen Grabmal des Beato Pacifico bei den Frari in Venedig der blaue Grund des Thonreliefs ein Streumuster von ausgestanzten goldenen Sternen und Löwchen zeigt (vgl. Paoletti, Arch. e scult. del rinascim. in Venezia I, 4 und 13).

Aus der Schatzkammer (1889). Früheste Erwähnung im Ambraser Inventar 1596, f. 359: »Zwen gleiche hofpecher, auf lewen stehend, im luckh das österreichische wappen, alles innen und außen mit niderlenndischen schmelzwerch, wegen 5 markh 1 lot.«



Fig. 5.

Tafel IX. Domenico da Montemignano, Marmorbüste König Alfonso I. (IV.) von Aragon und Neapel (1394—1458). (Mit Postament 96 *cm* hoch). Die etwas beschädigte Büste zeigt den König im Plattenharnisch bis zur Taille; auf der Brust trägt er das goldene Vlies. Das Porträt ist durch Pisanello's bekannte Medaillen von 1448 gesichert (vgl. die nebenstehende Abbildung). Dank den von C. v. Fabriczy (Der Triumphbogen Alfonso I. im Castel Nuovo zu Neapel, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XX, 21) beigebrachten Urkunden sind wir imstande, den Künstler der Büste und den Zeitpunkt ihrer Entstehung zu nennen; es ist der bisher nicht weiter bekannte Domenico da Montemignano, wohl ein Toscaner aus dem Orte dieses Namens im Casentino, der 1455—1456 Zahlungen für eine im Castel Nuovo zu Neapel aufzustellende Marmorbüste Alfonsos erhält. Die Ausdrücke der in catalonischer Sprache abgefassten Cedole di tesoreria lassen, zumal bei der für das Quattrocento sonst ganz ungewöhnlichen und offenbar römischen Arbeiten nachgeahmten Büstenform (die sich ganz ungezwungen aus den bekannten humanistischen Neigungen des Erbauers des Triumphbogens erklärt) keinen Zweifel daran aufkommen, dass wirklich unsere Büste gemeint ist. Fabriczy, a. a. O. Doc. I., 20. Juli 1455. Item donj a mestre [Ermini durchstrichen, dafür gesetzt:] Mjnco de Montemjnyayo maestre picapedres per lo banch de Pere de Gayeta LXX Duc. los quals lo S. Rey li mana donar per los treballs que avia sostenguts a fer e entretallar en pedra marbre e traure del via la testa de S. Rey dels pits amunt (von der Brust aufwärts). Doc. V., 31. Jan. 1456. A Minico de Montemjnyayo per entretallar e figurar sus lo natural de una pedra marbre la figura dela persona del senyor Rey dela cinta en amunt (vom Gürtel aufwärts!) . . . le quals figures (es wurde noch eine Statue des Täufers

ausbedungen, se deven metre lavors en certa part dela fabrica del Castell nou de Napols. Vielleicht ist diese Büste dieselbe, die Pietro Summonte in seinem bekannten Briefe von 1524 an Marcanton Michiel (ed. Cicogna, Mem. dell' Ist. Veneto IX. 1860, s. 411 ff.) mit großem Lobe als ein Werk des Francesco Laurana erwähnt; ist er doch gerade über den Triumphbogen, den er gleichfalls dem dalmatinischen Künstler zutheilt, auffallend schlecht unterrichtet, wie eben die von Fabriczy publicierten Cedole neuerdings beweisen. (»Francesco Schiavone . . . lo quale fece ancora la imagine pur in marmo d'esso Re, la qual a judicio di chi la vide, sempre è stata riputata cosa naturalissima.«) Möglicherweise bezieht sich aber Summonte's Notiz auf die ebenfalls durch die Cedole beglaubigte ganze (sitzende?) Figur des Königs im Ornat, die sich ehemals am Portal des Castel nuovo befand. (Fabriczy, Doc. XIX und XXV, 1468—1471.) Unsere Büste, die schon als eine der ältesten datierbaren Porträtbüsten der toscanischen Quattrocento nicht minder interessant ist als durch ihre ungewöhnliche antikisierende Form, ist ein etwas trockenes, aber doch nicht des Ausdruckes entbehrendes Werk und fügt einen nicht uninteressanten Zug in das Bild des neapolitanischen Kunstlebens unter dem königlichen Gönner Pisanello's und Rogier's van der Weyden.

Die Büste stammt aus dem kleinen, aber manches Gute enthaltenden Kunstcabinet, das der P. Tobias im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts im Augustinerconvent zu Wien angelegt hatte und über das man Fuhrmann, Beschreibung Wiens. 1770, II 1, s. 140, sowie Sickingen, Darstellung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien, III, s. 129, nachlesen möge. Bei der Versteigerung dieses Cabinetes wurde die Büste mit einigen anderen Sculpturen 1834 für die kaiserlichen Sammlungen angekauft.

Tafel X.* **Antonio Rossellino, Madonnenrelief in Marmor.** (69·5 *cm* hoch, 51 *cm* breit.) Das schöne Werk gehört zweifellos zu den vorzüglichsten Arbeiten des Antonio Rossellino, 1428—1478; vergl. namentlich das Madonnenrelief an dem sicher bezeugten Grabmal des Cardinals von Portugal in S. Miniato, sowie das Medaillon mit der Anbetung des Christkindes im Bargello. (Bode, Italienische Plastik, s. 89.) Einzelne Theile waren mit einer modernen, von ungeschickter Hand dick und roh aufgepinselten Vergoldung bedeckt. Eine der nicht seltenen Nachbildungen in Stuck bewahrt das Berliner Museum (Catalog der Bildwerke Nr. 68); das Motiv ist nur in Kleinigkeiten verändert. Der Putto des Reliefs gehört zu den entzückendsten Kindergestalten der Toscaner; die Behandlung des feisten Kinderkörperchens ist über alle Beschreibung meisterlich.

Das Relief ist vermuthlich gleich vielen anderen italienischen Kunstwerken durch Claudia von Medici, Witwe des Herzogs Francesco von Urbino, 1626 in zweiter Ehe mit Erzherzog Leopold V. von Tirol vermählt, nach Schloss Ambras gebracht worden, wo es sich bis 1880 in der Schlosskapelle befunden hat; es wird übrigens erst in den Inventaren vom Beginn des XIX. Jahrhunderts erwähnt (vgl. Ilg im Jahrbuche I, s. 116). Der schöne alte, eigens für das Kunstwerk gefertigte Rahmen des XVII. Jahrhunderts in dem das Relief über die Alpen kam, ist noch vorhanden und umschließt es seit kurzem wieder; er ist offenbar florentinischer Herkunft und mit den prachtvollen Rahmen des Palazzo Pitti enge verwandt.

Tafel XI A. **Polychrome Marmorbüste einer jungen Florentinerin.** (44·5 *cm* hoch. Farbige Radierung von August Steininger in Wien.) Die vorliegende Büste (vgl. Fig. 6), zweifellos das schönste Sculpturwerk der kaiserlichen Sammlung, erhält ihren unbeschreiblichen Reiz durch die eigenthümliche, überaus delicate Behandlung der Formen und durch die, von einigen Nachbesserungen im Gewande namentlich abgesehen, fast unversehrt erhaltene, sehr discrete Polychromie. Das blonde Haar ist von einer goldgestickten Haube bedeckt; ungemein zart ist die leise Röthe der Wangen, der Augenlider etc. angegeben. Ein feines Hemd (durch Strichelung angedeutet) bedeckt die Büste und lässt den schönen, schlanken Hals frei. Die rein gewölbte Stirn scheint nach der Mode des Zeitalters mit einem Schmuckstück geziert gewesen zu sein; ein in ihrer Mitte noch sichtbares Löchelchen diente vielleicht einer Perle oder dergleichen als Halt (»perla in bianca fronte« Par. III, 14). Der Kopf verkörpert in sprechender Weise den zarten florentinischen Frauentypus; er erhält einen unsäglichen Reiz durch die unsymmetrische, höchst individuelle Bildung der beiden Gesichtshälften (das rechte Auge ist anders geschnitten und steht etwas höher als das linke), sowie durch den eigenthümlichen gesenkten Blick unter halbgeschlossenen Lidern hervor. Mit künstlerischem Feingefühl sondergleichen ist die Ovallinie des Untergesichtes, die Nackenlinie und die nur im Original ganz zu würdigende Modellierung der Brustpartie wiedergegeben. Der nach unten gerichtete Blick, sowie die Form des Büstenabschnittes zeigen, dass die Büste für eine Aufstellung in der Höhe, etwa nach florentinischer Sitte über einem Kamin oder Thürsturz berechnet war; ob dieses außerordentlich individuelle Porträt die künstlerische Belebung einer Todtenmaske darstellt, wie u. a. G. Morelli gemeint hat, muss angesichts der unten angeführten Daten mindestens in Erwägung gezogen werden.

W. Bode ist es gelungen, eine ganze Reihe von Büsten zusammenzustellen, die alle die gleichen Eigenthümlichkeiten (namentlich den seltsamen gesenkten Blick) zeigen und zweifellos einem und demselben bedeutenden Meister gehören (vergl. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen IX, s. 209). Unter ihnen sind die wichtigsten: die früher sogenannte Marietta Strozzi in Berlin, die mit dem Namen der Diva Battista Sforza (der zweiten Gemahlin des Herzogs Federigo von Urbino, † 1472) bezeichnete Büste im Bargello zu Florenz, ferner der (Diva) Beatrix von Aragon († 1508), Gemahlin des Mathias Corvinus, in der Collection Dreyfus in Paris. Eine Marmorbüste des Louvre steht der unseren außerordentlich nahe; ein anderes Exemplar im Besitze des Kunsthändlers Herrn Bardini in Florenz (früher Coll. Castellani in Rom) war 1900 auf der Pariser Weltausstellung zu sehen. Bode und Courajod haben ferner auf eine Reihe von Marmormasken hingewiesen, von denen einige in kleinen südfranzösischen Localmuseen sich befinden, wohl zweifellos auf Todtenmasken zurückgehen und stilistische Verwandtschaft mit den Büsten zeigen. Bode hat dann mit außerordentlichem Scharfsinn namentlich aus den historischen, auf Urbino, Süditalien und Frankreich weisenden Daten dieses Materiales geschlossen, dass der Künstler, bei dem alle diese Voraussetzungen zutreffen, kein anderer als der Plastiker und Medailleur Francesco Laurana sei. Diese Annahme hat indessen Widerspruch gefunden, besonders von G. Carotti (im Archivio stor. dell' arte, IV, 1891, s. 38 ff.), der aber seinerseits durch die ganz conventionelle Bezeichnung der Wiener Büste als »lombardisch« auf einer im Handel befindlichen Photographie verleitet, an die Werkstatt des G. A. Amedeo, des Künstlers der Medea Colleoni in Bergamo, gedacht hat, und neuerdings wieder von Reymond (Sculpture florentine, III s. 73). Nun fällt diesen Autoren gegenüber das Verdict eines solchen Kenners, wie Bode, immerhin stark ins Gewicht; gleichwohl muss ich bekennen, dass ich nach dem Wenigen, das ich von Laurana kenne, mich allerdings nicht davon überzeugen kann, dass von diesem doch etwas handwerksmäßigen Meister die feinen Frauenbildnisse der Wiener, wie der anderen Sammlungen herrühren. Das Problem gibt uns noch so viele Räthsel auf, dass wir uns besser bescheiden, den Künstler vorläufig als einen Florentiner aus der Richtung des Desiderio da Settignano anzusehen. Täusche ich mich nicht, so scheint er mit dem Künstler der sogenannten Isottabüste des Campo Santo zu Pisa am nächsten verwandt zu sein.



Fig. 6.

1871 aus dem alten Bestande der Schatzkammer übernommen; über die Provenienz ist leider nichts bekannt.

Tafel XI. **Alessandro Vittoria (?), Bronzebüste eines alten Mannes (angeblich des Fracastoro).** (82 *cm* hoch.) Die Büste, ein unciselierter Guss, ist in der Kopfpartie zweifellos nach einem Abguss über der Leiche angefertigt. Das zeigen die stumpfen Formen im allgemeinen, namentlich aber der Lippen, der Nase, des rasierten Kinnes (mit den im Guss roh und zerrissen gekommenen Bartstoppeln), endlich die tief eingesunkenen Augenhöhlen. Dass sie trotzdem nicht allzusehr, wie sonst Werke dieser Art, einen unangenehmen und unkünstlerischen Eindruck macht, verdankt sie dem decorativen Geschicke des Künstlers, ähnlich wie die ältere, dem Andrea Briosco-Rizzo zugeschriebene Büste eines Loredan (?) im Museo Correr. Sie ist übrigens, wie auch das leergelassene Inschrifttäfelchen zeigt, nicht vollendet.

Die Büste wurde 1827 durch Director Steinbüchel von dem Wiener Antiquar Giacomini unter dem Namen des berühmten Veroneser Arztes Fracastoro, des Verfassers der »Syphilis« (geb. 1483, am Schlagflusse gest. 1553 in Verona), angekauft; sie stammt angeblich aus Verona. Ilg (Jahrbuch V, s. 58) hat diese Bezeichnung denn auch acceptiert und die Büste überdies auf Grund sehr oberflächlicher stilistischer Vergleiche dem Trientiner Alessandro Vittoria, der im Jahre 1553 in Vicenza thätig war, zugeschrieben. Beides erscheint mir zweifelhaft. Die authentischen Bildnisse des Fracastoro (Basrelief des Cavino in Padua, Standbild auf dem Pal. del Consiglio in Verona, Medaille angeblich von G. della Torre) zeigen, auch abgesehen von dem stets vorhandenen Bart, ganz andere Gesichtsformen; ich will aber immerhin jener alten Tradition nicht alle Bedeutung absprechen. Dagegen erscheint mir die Verwandtschaft mit den Werken des Vittoria nur sehr äußerlich zu sein; das einzige ernsthafte Argument ist die eigenthümliche Form der

2

Cartouche, die bei Vittoria nahezu ständig wiederkehrt. Es ist aber sehr fraglich, ob diese dennoch als ein persönliches Merkmal des Vittoria betrachtet werden darf; die Geschichte der venetianischen Plastik jener Zeit ist noch viel zu wenig durchforscht, um ein sicheres Urtheil zu erlauben, und die Büste könnte ebensogut in den Kreis der wenig bekannten venetianischen Bronzebildner der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gehören, wie etwa der Söhne des Antonio Lombardo, von deren einem, Ludovico († 1574), die Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien eine treffliche bezeichnete Büste besitzt.

Tafel XII. **Kopf Philipps II. von Spanien aus bemaltem Silber, eingelassen in eine Thonbüste des XVIII. Jahrhunderts.** (Lebensgröße, 62 *cm* hoch.) Der Kopf (vgl. Fig. 7), dessen ungemein lebensvoller Ausdruck die Hand eines bedeutenden Künstlers erkennen lässt, dürfte schon durch die Art seiner technischen Herstellung ein Unicum sein; er ist in Silber getrieben und mit Lackfarben bemalt, in naturalistischer, den Schein unmittelbaren Lebens erweckender, aber trotzdem höchst künstlerischer Weise. Das Haar ist lichtbraun, der Bart blond, das Incarnat des Fleisches kräftig. Der 1527 geborene König ist in voller Mannesblüte dargestellt, etwa als ein Dreißiger, die Büste dürfte daher zur Zeit seiner Thronbesteigung, 1556, entstanden sein. Welchem Künstler sie zuzuschreiben ist, muss bei unserer Kenntnis der noch so gut wie gar nicht durchforschten, jedoch überaus bedeutenden farbigen Plastik Spaniens in der Spätrenaissance eine offene Frage bleiben. Doch mag nicht ausgeschlossen sein, dass sie von einem der Italiener am Hofe Philipps II. herrühre, wie Jacopo Trezzo, dessen schöne Medaille von 1555 eine gewisse äusserliche Verwandtschaft aufweist. Die Büste ist früher schon in einer Radierung W. Unger's zu einem Aufsatze K. Justi's: »Philipp II. als Kunstfreund« in der Zeitschrift für bildende Kunst, XVI, s. 305, publiciert worden. Sie wurde 1871 aus der Schatzkammer übernommen, deren ältere Inventare sie jedoch nicht aufführen; doch ist sie bis 1753 zurückzuverfolgen, da in diesem Jahre der Tiroler Balthasar Moll die decorativ nicht ungeschickte, jedoch etwas kleinliche, mit satten Oelfarben bemalte Thonbüste angefertigt hat, in die der Kopf eingelassen ist. (Inventar der Schatzkammer von 1773, Jahrbuch Reg. XVI, Nr. 12641, s. 412: »ein Kopf von gegossenem Silber, das Porträt Philipps II. von Spanien, zu welchem ein busto von erden von dem bildhauer Moll den 7. februar 1753 verfertigt worden«.)



Fig. 7.

Tafel XIII. **Leone Leoni, Bronzebüste der Königin Maria von Ungarn (1505—1558).** (67·5 *cm* hoch.) Die Schwester Karls V. und Gemahlin des bei Mohács (1526) gefallenen Königs Ludwig II. ist als Matrone in Witwenkleidung, nach Angabe der Madrider Inventare von 1582 und 1608 in ungarischer Tracht (vêtue à l'hongroise, en habits de veuve, vgl. Plon, Leone Leoni, Par. 1887, s. 277) dargestellt; um ihren Hals ist eine Stola (avec robe et étole autour du cou) gelegt, die vollständig an ihrem gleich zu erwähnenden Standbilde im Prado erscheint; der Sockel, von Sirenen im Witwenschleier getragen, trägt die Inschrift: »D. Mar. Hung. Reg.«

Die Büste ist in dem Promemoria des Grafen Lodron von 1803 (s. unten) als ein Werk des Jacques Dubroeucqu, des Lehrers des Giovanni da Bologna bezeichnet, der in der That in Diensten der Maria von Ungarn, als sie Statthalterin der Niederlande war, gestanden ist (vgl. Ilg im Jahrbuch I, s. 125, und V, s. 82 ff.). Allein es wird sich zeigen, dass der Name dieses sehr wenig bekannten Künstlers der Büste von antiquarischer Gelehrsamkeit ganz willkürlich geheftet worden ist, ähnlich wie die Büste Karls V., ein sicheres Werk des Leone Leoni, die zugleich mit ihr und ebenfalls durch Lodron in die kaiserliche Sammlung gelangte, auf Giovanni da Bologna getauft wurde.

Sie ist vielmehr ein wohl beglaubigtes Werk des eben erwähnten Leone Leoni aus Arezzo und stimmt vollkommen mit der Bronzestatue der Königin Maria im Prado zu Madrid überein, die Leone 1553 in Mailand begonnen hatte, und die laut der Inschrift 1564 von seinem Sohne Pompeo in Madrid vollendet worden ist (Plon, Taf. XI). Sie scheint sogar aus derselben Form gegossen zu sein wie die Büste dieses Standbildes; der dazu componirte Sockel ist im Aufbau ganz ähnlich concipiert, wie das Postament der Marmorbüste Marias von demselben Meister (im Prado, Plon, Taf. IV). Unsere Büste ist 1555 von Leone an den bekannten Cardinal Granvella gesendet worden, zusammen mit anderen Portraitbüsten, derjenigen Granvella's

selbst (verschollen) und Karls V., sowie mit einem ovalen Relief mit dem Porträt dieses Kaisers (beide jetzt in der kaiserlichen Sammlung). Es geht dies aus den Briefen Leone's an den Cardinal, aus Mailand vom 13. und 16. October datiert, hervor. Er erwähnt darin, dass die Büsten (von denen schon Vasari im Leben des Leone ed. Milanesi, VII, s. 537 und 538, zu berichten weiß) mit einem sehr schönen grünen Firnis überzogen seien, den man aber, falls er dem Cardinal nicht gefalle, leicht entfernen könne. Dies scheint denn auch geschehen zu sein; doch haften an unserer Büste noch deutlich einige Spuren dieses Firnisses, ein nicht zu unterschätzendes Zeugnis, dass sie wirklich mit der in der Correspondenz Leone's erwähnten Arbeit identisch ist.

Aus dem Nachlasse Granvella's ist die Büste (sowie auch die beiden anderen Werke Leone's) 1600 durch seinen Neffen, Grafen Cantecroy, an Rudolf II. verkauft worden; 1648 entführte sie General Königsmark mit dem kostbarsten Besitze der Prager Kunstkammer nach Schweden, von wo sie erst durch den Grafen Lodron, österreichischen Gesandten in Stockholm, 1803 aus dem Besitze der Königsmark'schen Erben um 284 Reichsthaler (nebst einigen anderen Stücken, darunter ihrer steten Schicksalsgenossin, der Büste Karls V.) zurückerworben wurde. Bis 1880 hat sie sich dann im k. k. Antikencabinet befunden.

Tafel XIV. 1. **Odysseus und Iros, Bronzerelief des Filarete (?).** (27·5 *cm* hoch, 16·4 *cm* breit.) Die bekannte Scene der Odyssee, XVIII, 1—115: Odysseus und der Bettler Iros, beide nackt, schicken sich zum Ringkampf an; links stehen die Freier, voran Antinoos, gleich den beiden genannten durch griechische Beischriften gekennzeichnet, und in der Hand den Kampfpreis, einen Hammelkopf, haltend; von rechts tritt Penelope herein. Der Vorgang spielt in einer Renaissancehalle, an deren Rückwand verschiedene Waffen, darunter ein Schild mit dem schlangenwürgenden Herkules, aufgehängt sind. Unten die Devise: Vicissatim. Das Relief wurde von L. Courajod (Gaz. archéol. 1887, s. 287) dem Florentiner Antonio Filarete zugetheilt, mit dessen trockener Manier und antiquarischer Richtung es allerdings große Verwandschaft zeigt (vgl. die 1439—1445 ausgeführten Thürreliefs von St. Peter und B. Sauer's Aufsatz über diese im Repertorium XX, bes. s. 21). 1880 aus dem Antikencabinet übernommen.

2. **Tabernakelthürchen, emailliertes Bronzerelief.** (36 *cm* hoch, 26·1 *cm* breit.) Der Sportello zeigt in den Zwickeln oben die Verkündigung, in der Lunette die in Toscana nicht seltene Darstellung der dreigesichtigen Trinität, im Hauptfelde den Salvator mit Kreuz und Kelch. Das Relief weist alte Polychromie und Reste von Vergoldung auf, der Körper Christi ist mit weißer Lackfarbe, die Seitenwunde roth angelegt. Die Pilaster sind mit nachgeahmten kufischen Schriftzeichen ornamentiert. Bemerkenswert ist das blaue und grüne Grubenemail des Reliefgrundes. Courajod hat (in der Gaz. archéol. 1886, s. 313 mit pl. 41) das Stück mit dem Tabernakelthürchen für den Taufbrunnen im Baptisterium zu Siena identificiert, das laut einer von Milanesi (Docum. per la storia dell' arte Senese. II, s. 16) publicierten Urkunde 1434 dem Gio. Turini in Arbeit gegeben wurde. Allein Tschudi hat im Archivio storico dell' arte I, s. 84, dagegen Einsprache erhoben und C. v. Fabriczy theilt mir freundlichst mit, dass die Maße der Tabernakelthür des Baptisteriums (48 × 23 *cm*) sich nicht mit denen des Wiener Stückes decken. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, dass das Relief doch einem sienesischen Künstler dieser Zeit angehört. 1872 aus dem Antikencabinet übernommen.

Tafel XV. 1.* **Bertoldo di Giovanni, Bellerophon den Pegasus bändigend. Gruppe in Bronze.** (32·5 *cm* hoch.) Das Verdienst, dieses ungemein interessante Bronzebildwerk des Quattrocento (das indessen in Modellierung und Guss einige Härten und Mängel aufweist) zuerst bestimmt zu haben, gebürt dem zu früh verstorbenen Louis Courajod, der, ohne die an der Unterseite der Standfläche angebrachte Inschrift (Expresit me Bertholdus conflavit Hadrianus) zu kennen, die Gruppe mit dem schon von M. A. Michiel in Casa Cappella zu Padua beschriebenen Werke des Bertoldo di Giovanni († 1491) identificiert hat (vgl. Frizzoni's Ausgabe des Anonimo Morelliano, s. 39, »Lo Bellerofonte de bronzo che ritiene el Pegaso de grandezza d'un piede, tutto ritondo, fu de mano de Bertoldo, ma gettado da Adriano suo discipulo ed è opera nettissima e buona«, ferner Frimmel im Jahrbuch V, 90). Damit ist eines der hervorragendsten Werke dieses durch seine historische Stellung zwischen Donatello und Michelangelo so merkwürdigen Künstlers, des Conservators der medicäischen Antikensammlung, für die Kunstgeschichte gewonnen worden (vgl. die ausgezeichnete, zusammenfassende Arbeit von Bode im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XVI, s. 143). Der Gießer Adriano Fiorentino ist vor allem bekannt durch die interessante Büste des Kurfürsten Friedrich des Weisen von 1498, aus der Schlosskirche von Torgau stammend, jetzt im Dresdener Albertinum auf-

gestellt (vgl. Fabriczy im Courier de l'Art, 1886, I. sowie Repertorium für Kunstwiss. IX, s. 247). 1880 aus dem Antikencabinet übernommen.

2.* **Bronzestatuette eines schreitenden Pferdes, nach Gio. Franc. Rustici (?).** (31·9 *cm* hoch.) Dieser sehr fein ciselierte Guss, von dem sich Wiederholungen in verschiedenen Sammlungen vorfinden (im königlichen Museum zu Berlin, im Albertinum, sowie im Grünen Gewölbe in Dresden, in der Galerie in Modena, ein sehr schönes vergoldetes Exemplar, inschriftlich Bucephalus genannt, in der Collection André in Paris, Abbildung bei Müntz, La renaissance en Italie II, s. 792 u. s. w.), geht wohl auf ein berühmtes, in den Ateliers vielfach in Nachbildungen verbreitetes Original zurück, und zwar vermuthlich auf ein Modell Leonardo's zu der Reiterstatue des Trivulzio, das seinerseits, wie Müller-Walde (Beiträge zur Kenntnis des Leonardo, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XX, s. 81 ff.) gezeigt hat, von der berühmten antiken Reiterstatue des Regisol in Pavia abhängig ist. In der That existiert auch eine Unzahl von Plaquetten nach Reiterskizzen Lionardo's, die zum Theil aus der niederländischen Künstlercolonie in Florenz (um die Mitte des XVI. Jahrhunderts) stammen dürften. (Müller-Walde, a. a. O., s. 109 ff.) Es ist übrigens bemerkenswert, dass ein Schüler des Leonardo, der Florentiner Gio. Fr. Rustici (1474—1554), von Vasari als Gießer kleiner Bronzebildwerke bezeugt ist; Vasari bemerkt überdies ausdrücklich, dass Rustici, (der später auch für ein nicht zur Ausführung gekommenes Reiterstandbild Königs Franz I. von Frankreich das Pferd arbeiten sollte), angeregt von Leonardo, eine große Anzahl von Pferden modellierte, und dass viele von diesen noch zu seiner Zeit in den florentinischen Häusern vorhanden waren (ed. Milanesi VI, s. 601, 608, 619). An ihn dürfte also wohl in erster Linie zu denken sein. 1880 aus dem Antikencabinet übernommen, in das es aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm gelangt sein dürfte. (Vgl. Prodromus, Tafel 30.)

Tafel XVI. 1. **Bronzestatuette des Mercur.** (41 *cm* hoch.) Die sehr anmuthige Figur, deren Haupt von einem vergoldeten Petasos bedeckt ist, stützt sich auf einen Baumstamm, der indessen, wie das Postament, erst eine Zuthat des XVII. Jahrhunderts zu sein scheint. Die Haare sind gleichfalls vergoldet. Sehr schöne, dunkelgrüne, künstliche Patina. Dieser treffliche (venezianische?) Guss, der noch ins Ende des XV. Jahrhunderts zu gehören scheint, stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und ist schon im Prodromus von 1735 (Tafel 30) abgebildet. 1880 aus dem Antikencabinet übernommen.

2. **Bronzestatuette der Diana.** (51 *cm* hoch.) Die völlig nackte Figur, deren Gesicht in wunderlicher Weise von der Mondscheibe umrahmt ist, steht auf einem Kugelausschnitt, hält in der Linken Hifthorn und Jagdspeer und stützt mit der Rechten eine Sanduhr (?) auf dem Haupte. Die akademischen Formen, die gesuchte Allegorie, aber auch der sehr schöne, durchsichtige, warmbraune Firnis verweisen die Statuette in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts und in die Nähe des Giov. da Bologna. Schon 1659 im Inventar der Kunstsammlung Erzherzog Leopold Wilhelms in der Stallburg in Wien erwähnt (f. 442, n. 63; auch im Prodromus Tafel 30 gestochen); jedoch erst 1871 aus der Schatzkammer übernommen.

3. **Bronzestatuette einer nackten männlichen Figur.** (28·6 *cm* hoch.) Die Hände scheinen einen Zweig oder dergl. zur Bedeckung der Blöße gehalten zu haben. Treffliches Werk, vielleicht von einem paduanischen Künstler vom Ende des XV. Jahrhunderts. Aus dem Antikencabinet (1880).

Tafel XVII. 1.* **Bronzefigürchen eines beleibten, nackten Mannes.** (17·3 *cm* hoch.) In der Figur dieses lorbeerbekränzten Schmerbauches, dessen Körperformen mit köstlichem Naturalismus wiedergegeben sind, scheint der Cinquecento-Künstler die Darstellung eines römischen Schwelgers beabsichtigt zu haben, eine Art travestierten Vitellius, dessen charakteristische Züge die Renaissance ja zu einer ihrer originellsten Schöpfungen benützt hat. Der rechte Fuß ist fragmentiert. 1880 aus den Resten der Sammlung auf Schloss Ambras nach Wien übertragen. Es ist erwähnenswert, dass eine alte, im Besitz der Sammlung befindliche Aufzeichnung über Schloss Ambras (circa 1750 niedergeschrieben), den Hauptbestand der kleinen Bronzesammlung auf die beim Sacco di Roma 1527 gemachte Beute zurückführt.

2. **Bronzestatuette eines Putto als Faustkämpfers.** (29·5 *cm* hoch.) Der Kopf ist mit dem ledernen Helm bedeckt, die Fäuste sind in die Schlagriemen eingeschnürt, die Beine geschient, der übrige Körper ist nackt. Die Augen scheinen eingesetzt zu sein. Schöne grüne (künstliche) Patina. Treffliche, noch in das Quattrocento gehörige Bronze. 1880 aus dem Antikencabinet übernommen.

3. **Bronzestatuette des Adam.** (10 *cm* hoch.) Das Figürchen, dessen derbe und straffe Formen vielleicht auf einen toscanischen Gießer der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts deuten, hält in der Rechten den Apfel, die Linke hat vielleicht einen Zweig getragen. Aus dem Antikencabinet (1880).

Tafel XVIII. **Kinderkopf aus Bronze.** (15·2 *cm* hoch.) Dieses ungemein reizvolle Werk, das die kindliche Anmuth des Lockenköpfchens sehr glücklich wiedergibt, gehört wohl noch dem Quattrocento an. Die Augäpfel waren ursprünglich vielleicht aus Silber eingesetzt. Aus dem Antikencabinet (1880).

Tafel XIX. **Zwei Porträtköpfe aus Bronze.**

1. (28·5 *cm* hoch.) Ist wohl das Porträt eines Clerikers und, wie die Formen der Lippen der nach links gedrückten Nase etc. zeigen, nach einer Todtenmaske gearbeitet. Charakteristische, wiewohl etwas trockene Arbeit vom Beginne des Cinquecento, wohl venezianisch.

2. (25 *cm* hoch.) Der sehr charakteristische Kopf mit der mächtigen Adlernase ist vollständig kahl; ein leichter Backenbart und die Fliege unter der Unterlippe sind durch Gravierung angedeutet. Die Formenbehandlung des kahlen Schädels mit seinen Stirnadern aber ist meisterhaft, der Ausdruck höchst lebendig. Ich bin mir über den zeitlichen Ansatz des Stückes nicht klar. Manches scheint auf eine ziemlich späte Periode zu deuten. Nur vermuthungsweise möchte ich die Arbeit doch als oberitalienisch vom Anfang des XVI. Jahrhunderts ansprechen. Beide Köpfe stammen aus dem Antikencabinet (1880).

Tafel XX. 1. 2.* **Bronzestatuette eines jugendlichen, trunkenen Bacchus (?).** (27 *cm* hoch.) Die Figur, von harten, jugendlichen Formen, trägt um die Schultern das Ziegenfell geknüpft. Die Arme sind abgebrochen, vielleicht absichtlich, um den Schein einer Antike zu erwecken. Die Haare des ungemein reizvollen Köpfchens, das im Profil noch einmal (in Originalgröße) wiedergegeben ist, werden rückwärts durch ein Band zusammengehalten. Aus dem alten Bestand von Schloss Ambras 1821 übernommen, vielleicht der im Inv. 1596, f. 421, erwähnte »metalene Bachus«.

3.** **Bronzestatuette einer nackten Venus.** (23 *cm* hoch.) Das Figürchen, sehr anmuthig in seinen jugendlichen, gestreckten Formen, entbehrt der Arme; es ist deutlich zu erkennen, dass sie schon in der Gussform fehlten. Die Statuette ist also, obwohl ganz original concipiert, ein frühes und interessantes Beispiel jener Fälschungen für Liebhaber der Antike, wie sie später aus den Ateliers der Paduaner, des Cavino u. A., häufig hervorgegangen sind. Das Köpfchen mit den gesenkten Augen und dem schlicht über die Ohren gescheitelten Haare muthet ganz modern an. Schon im Inventar von 1596, f. 421, erwähnt: »ain metales naggets frauenbild ohne armb, steet auf aim hilzen fuesz.« Aus Ambras (1821).

4. **Bronzestatuette einer Sirene.** (10 *cm* hoch.) Die Arme enden in flossenartige Flügel, die Beine in Fischschwänze; die Endflosse des rechten kommt über der linken Schulter zum Vorschein. Der Kopf des in seiner decorativen Phantastik sehr glücklich erdachten Figürchens ist voll naiver Anmuth. Aus dem Antikencabinet (1880).

Die drei auf dieser Tafel vereinigten Bronzen scheinen mir einer und derselben nahe verwandten Richtung anzugehören und dürften einer venetianischen Werkstatt vom Ende des Quattrocento entstammen. Der Bericht Michiel's zeigt, wie zahlreich zu Anfang des Cinquecento solche kleine Bildwerke in den vornehmen Häusern Paduas und Venedigs gewesen sind; unter ihnen werden sich nicht wenige auf Täuschung berechnete und der Antike nachempfundene Stücke wie die beiden ersten befunden haben. Wie sie auf den Wandborden im Stilleben eines gelehrten Studio ihren Platz fanden, zeigt sehr hübsch der Hieronymus des Carpaccio in der Scuola der Dalmatiner zu Venedig.

Tafel XXI. 1. **Al. Leopardi (?), Bronzerelief des segnenden Heilands.** (16·2 *cm* hoch, 13 *cm* breit.) Der nicht ciselierte Guss zeigt Spuren von Vergoldung. A. Domanig hat im Jahrbuch XVI, s. 9 (dazu Tafel I) das Relief mit einer bezeichneten Medaille des Peter Flötner in Berlin, die den Heiland jedoch im Profil zeigt, zusammengestellt und es für diesen Nürnberger in Anspruch genommen, eine Annahme, die indessen schon von K. Lange, P. Flötner, s. 167, abgelehnt worden ist. Eine Wiederholung befindet sich im königl. Museum zu Berlin, dort als Antonio Lombardo bezeichnet. Diese von W. Bode herrührende Benennung leitet uns auf den richtigen Weg. Das Stück ist zweifellos venetianisch und gehört sicher dem Künstler an, von dem die 1515 vollendeten Bronzereliefs des zerstörten Grabmals der Barbarigo in der Carità zu Venedig (jetzt im Museo archeologico) herrühren, und die Paoletti (Arch. e Scult. del rinascim. II, s. 269)

neuerdings dem Alessandro Leopardi zuschreibt. Man vergleiche namentlich den einen rechts stehenden Apostel der Himmelfahrt Christi bei Paoletti, Tafel 114. Aus dem Antikencabinet (1871).

2.—4. **Bronzefigürchen der ersten Eltern.** (27·6 und 27·3 *cm* hoch.) **Gruppe der Vertreibung aus dem Paradiese.** (23·2 *cm* hoch.) Die Pose des Adam wiederholt sich fast genau in der Gruppe. Der Guss zeigt einige Mängel. Die Formengebung der zweifellos venetianischen Figürchen (von denen sich u. A. Wiederholungen im Museo civico von Belluno finden), weist auf die Zeit und den Stil des Tintoretto. In der That berichtet Soprani, Vite de' pittori genovesi (ed. Ratti I, 353) von dem genuesischen Bronzebildner Niccolò Roccatagliata, dass dieser zu Venedig (wo in der That noch bezeichnete Werke von ihm in S. Moisè und S. Giorgio Magg. vorhanden sind) mit Tintoretto in inniger Verbindung gewesen sei und dass dieser sich von ihm gerne kleine Modelle zu seinen Bildern habe machen lassen, die er dann in seinem Studio sorgsam bewahrte. Nach Soprani wäre er hauptsächlich als Bronzebildner im Kleinen (»cose di metallo in piccolo e proprie più di scrigni che di luoghi pubblici) thätig gewesen; vielleicht ist also an ihn zu denken. Aus dem Antikencabinet (1880).

Tafel XXII. 1. **Reduction der Reiterstatue des Marc Aurel in Bronze.** (45·5 *cm* hoch.) Ein vortrefflicher Guss, der das Original mit großer Treue wiedergibt und dadurch interessant ist, dass er noch dem Quattrocento entstammt, wie das an der Unterseite des rechten Pferdehufes angebrachte Datum 1470 (in arabischen Ziffern) beweist. Das Stück ist also ein Pendant zu der nur wenig älteren, für Piero Medici gefertigten Reduction des Filarete von 1465, die sich jetzt im Dresdener Albertinum befindet. Der schwarze Holzsockel mit vergoldeten Reliefs (Triumphzug des Marc Aurel etc.) gehört erst viel späterer Zeit an. Aus dem Antikencabinet (1880).

2. **Becken aus Bronze.** (Durchmesser 42·2 *cm*.) Um die Außenseite läuft ein Fries, der in theilweise sich wiederholenden Motiven ein Bacchanal von Seecentauren und Nereiden vorführt. Die Ornamente sind aus Modellen gegossen; die Schlangen der Henkel scheinen Abgüsse über der Natur zu sein. An der Innenseite ist in einfachen (in die Gussform geritzten) Umrissen ein leider theilweise zerstörtes und unkenntlich gewordenes, von zwei Putti gehaltenes Wappen angebracht, mit der Devise: »Unus amor, una fides«. Ein öfter wiederholtes Motiv des Frieses, der Ichthyokentaur, der eine Nereide trägt, kommt auch auf einer paduanischen Plaquette vom Ende des XV. Jahrhunderts im Berliner Museum (Bode-Tschudi, Katalog Nr. 839. Molinier, Les Plaquettes I, Nr. 399) vor; auch unser Becken dürfte den gleichen Ursprung haben und etwa von einem Werkstattgenossen des Riccio herrühren. Aus dem Antikencabinet (1880).

Tafel XXIII. 1. **Bronzefigürchen eines kauernden, gefesselten Negers.** (16·6 *cm* hoch.) Der fein ciselierte Guss zeigt namentlich in dem sehr sorgsam charakterisierten Gewand Spuren von Versilberung. Das Kettchen ist beweglich; in den durchlöcherten Ohrläppchen scheinen jetzt nicht mehr vorhandene Ohrringe befestigt gewesen zu sein. Die Modellierung des Körpers ist sehr fein und detailliert, namentlich im Rücken, wie überhaupt die Bronze ein treffliches Werkchen des späteren Cinquecento ist. Aus dem Antikencabinet (1880).

2. **Bronzebüste eines Mädchens mit seitwärts geneigtem Haupte.** (24·1 *cm* hoch.) Die Büste ist mit dem Postamente aus einem Stück gearbeitet und mit einem asphaltartigen Firnis eingelassen, der die weiche Modellierung sehr gut zur Geltung bringt. Wiederholungen des schönen Stückes finden sich in Berlin (Kgl. Museen Nr. 245; bei Herrn F. v. Mendelssohn, Album der Ausstellung der kunsthistorischen Gesellschaft, 1899, Tafel XXXI, 4). Es gehört wohl schon dem vollen XVII. Jahrhundert an und steht schon unter dem Einflusse des berninesken Stils (vgl. namentlich die Madonnenbüste Bernini's in Modena). In den weichen schwärmerischen Frauentypen des großen Neapolitaners klingt eine manchen Werken der späten Antike (wie der berühmten Clytia, deren moderner Ursprung übrigens wiederholt behauptet wurde) verwandte sentimentale Stimmung an, die auch in unserer Büste einen Widerhall findet. Aus der Schatzkammer (1871).

3. **Applique eines Bronzeleuchters.** (10·8 *cm* hoch.) Die Kerzenhalter sind von den Halbfiguren dreier Sirenen gebildet, die auf Adlertorsen, von Fruchtkränzen umrahmt, aufsitzen. Sehr schönes, überaus fein ciseliertes Beispiel jenes Kleingeräthes in Bronze, das einen so wesentlichen Bestandtheil der reichen venezianischen Industrie dieser Art im Cinquecento ausmacht. Aus dem Antikencabinet (1880).

Tafel XXIV. 1. **Bronzepostament des Vortragekreuzes aus der Scuola di S. Teodoro in Venedig.** (63 *cm* hoch, das Kreuz hat 93 *cm* Höhe) Dieses höchst bedeutende, ungemein sorgfältig ausgeführte Werk des venezianischen Cinquecento ist als Dreifuß gebildet und zeigt auf allen drei Seiten das Bild des ältesten Schutzheiligen von Venedig mit dem Drachen (Unterschrift Teodoro), ferner im Mittelstück (mit den reizenden Putti) die Sigle der Scuola, ein gekröntes, aus S und T gebildetes Monogramm, vorne zwei Wappen, von denen das eine sicher dem in der ringsumlaufenden Inschrift (1567. Soto il guardianado del m^co^ misier Pietro Rotta et Compagni) genannten Guardians P. Rota angehört. Ein ähnliches Postament von 1541 befindet sich im South-Kensington-Museum (Examples pl. XXXV). Obwohl unser Postament erst 1567 entstanden ist, hat der Künstler es so trefflich verstanden, seine Arbeit dem mehr als ein Jahrhundert älteren Goldschmiedewerk unterzuordnen, dass die Wirkung die denkbar günstigste und reizvollste ist. Es ist darum hier auch zusammen mit jenem abgebildet worden, obwohl das Kreuz selbst schon einmal, wiewohl in nicht eben genügender Weise in Ilg's Album, Tafel IV und V, publiciert worden ist. Ich möchte darum auch die Gelegenheit benützen, um hier einige neue Daten über dieses unterzubringen. Es scheint mir aus der Werkstatt der venezianischen Goldschmiede- und Münzerfamilie der Sesto zu stammen, die über ein Jahrhundert an der Zecca von Venedig thätig war (vgl. über sie meinen Aufsatz im Jahrbuch XVIII, s. 64 ff.). Ihr Werk ist zuerst von dem verdienten Lazari bei Barozzi (Gemona e il suo distretto, 1859, s. 50) zusammengestellt worden, dem Urbani (Arts industriels de Venise, s. 21 f.) gefolgt ist. Ich kenne aus Autopsie bis jetzt die folgenden, im Stil sehr übereinstimmenden Processionskreuze, deren Zugehörigkeit zur Werkstatt der Sesto allerdings noch im Einzelnen zu untersuchen sein wird: 1. Das mit dem Namen des Bernardo Sesto bezeichnete, im Kirchenschatz des Domes von Venzone, von 1421 (nicht 1412, wie Lazari infolge eines Schreibfehlers angegeben hat, vgl. Baldissera, Da Gemona a Venzone. Gem. 1891, s. 103). 2. Das Kreuz im Tesoro der Salute in Venedig (Urbani, a. a. O.), das dem unsrigen am nächsten steht, aber wie dieses nicht bezeichnet ist. 3. Im Dom von Gemona, Abb. bei Heider-Eitelberger, Denkm. d. österr. Kaiserstaates, II, Tafel 18. 4. In der Pfarrkirche zu S. Daniele, dessen Zugehörigkeit indessen fraglich ist. 5. Den »Pennello« der Scuola di S. Teodoro, von allen den reichsten und schönsten, wohl auch spätesten, da sich in seine charakteristische venetianische Gothik schon Elemente der Renaissance (vgl. die antikisierenden Vasen am Nodus) mischen; er dürfte daher schon gegen die Mitte des Jahrhunderts zu rücken sein. 1765 kommt er im Inventar der Argenteria der Scuola S. Teodoro (im Staatsarchiv von Venedig) vor. (6. Das verschollene aber von Federici in seinen Mem. Trevig. I, s. 170 u. 182, ausführlich beschriebene Kreuz in S. Niccolò zu Treviso, das nach der noch vorhandenen Urkunde 1417 dem Bernardo und seinen Söhnen Marco und Alessandro in Arbeit gegeben wurde). Der Palliotto im Schatz von S. Marco, ein Geschenk Gregors XII. (Anfang des XV. Jahrhunderts), den Lazari (Notizia della Racc. Correr. Ven. 1859, s. 181) dem Bernardo Sesto zuschreiben möchte, scheint mir nicht hieher zu gehören.

Das Postament wurde 1829 von demselben Abate Luigi Celotti, von dem einige Jahre vorher (1822) das Kreuz erworben worden war (siehe Tafel II), um 100 fl. C.-M. angekauft und wurde sammt diesem 1889 aus der Schatzkammer übernommen.

2.** **A. Colin, Modell in Bronzeguss für einen Lustbrunnen Erzherzog Ferdinands von Tirol** (1·46 *m* hoch.) Der ziemlich flüchtig (vielleicht nur als Probestück?) ausgeführte Guss besteht aus zwei Theilen. Der obere ist in Form eines säulenartigen, innen hohlen (mit den Spritzröhrchen der Figuren communicierenden) Aufbaues gehalten und zeigt reichen figürlichen Schmuck: auf der Spitze Aktäon mit dem Hirschenkopfe in Jägertracht, Putti auf Delphinen, Seepferde, drei Sirenen mit Geigen etc. Unten stehen vier weibliche Figuren mit Musikinstrumenten. Der Untertheil ist als einfache Schale gebildet; er ist mit dem oberen durch Schrauben verbunden und gibt sich schon äußerlich durch die andersfärbige Bronze als ein fremder Zusatz zu erkennen. Außerdem trägt er das Wappen der Madrutz von Trient, wobei an den Cardinal-Erzbischof Christoph († 1567), den Gönner Vittoria's, oder eher vielleicht an Cardinal Carl († 1629) gedacht werden kann.

Die von D. v. Schönherr aus dem Statthalterei-Archiv in Innsbruck publicierten Urkunden (Jahrb. Reg. X, 7902, 7917, 7926, 7927, XIV, 9710, 9712, 9723, 9726, 9728, 9730, 9731, 10182; vgl. auch Schönherr's jetzt in seinen Ges. Schr. Innsbr. 1900, I, 509, abgedruckten Aufsatz über den Brunnen) lassen uns die Geschichte des Stückes genau verfolgen. 1564 sandte Erzherzog Ferdinand von Prag aus an die tirolische Regierung eine, vielleicht von Florian Abel (von dem auch die Entwürfe für die Historien des Maxgrabes herrühren, † 1565) entworfene Visierung (»gmäl«) für einen Lustbrunnen aus Metall, der im Thiergarten bei

Innsbruck aufgestellt werden sollte. 1565 erfolgte der Befehl, dass Alex. Colin, dessen Thätigkeit in Tirol uns Schönherr erst vollständig erschlossen hat, den Brunnen in Wachs »schneiden« und Hans Christoph Löffler (der u. A. auch das Grabmal Dreyling in Schwaz nach den »Bossen« Colins, wie die curiose Inschrift sagt, gegossen hat, Schönherr, I, 538) ihn gießen solle. Doch hat Colin in einem interessanten Bericht, aus dem die Identität mit unserem Stücke zweifellos erhellt (Reg. 9728), allerhand Bedenken ausgesprochen; der Aktäon mit dem Hirschkopf sei nicht über eine Spanne hoch und zu unansehnlich, ebenso die drei Göttinnen darunter (die drei geigenspielenden Sirenen, die thatsächlich recht kleinlich aussehen). Aber Erzherzog Ferdinand bestand auf der ungeänderten Ausführung (Reg. 9731). Es mag das seinen besonderen Grund darin haben, dass er selbst an dem Entwurfe betheiligt war. In einem Ambraser Manuscript (Inv. Nr. 5350), »Brunnwerk« betitelt, stehen nämlich neben Entwürfen von Künstlern, wie des F. Terzio Bergamasco, auch ohne Zweifel solche von des Erzherzogs eigener Hand, die sofort durch ihre Ausführung den Dilettanten verrathen; der Erzherzog hat sich ja auch als dilettierender Architekt beim Bau des Sternschlosses in Prag bethätigt. Unter ihnen befinden sich nun drei Entwürfe zu einem Aktäonbrunnen, von denen einer hier mitgetheilt ist. Sie lassen erkennen, dass unser Stück nur ein Fragment ist; es fehlt die Brunnenschale, die in ziemlich bedeutender Größe projectiert gewesen sein muss, da Löffler eben wegen ihrer Weite das Gesammtgewicht auf 50 Centner Metall veranschlagt; der Brunnen selbst wird aber ausdrücklich als »nit sonders hoch« bezeichnet (R. 9712). Wenn wir darum in dem erhaltenen Stücke wegen seiner ziemlich flüchtigen Arbeit nicht etwa einen Probeguss sehen wollen, so müssen wir in ihm jedenfalls den oberen Theil, die »prunnenseul« erkennen. Es scheint eben, als ob das Ganze nicht vollendet worden wäre; in den Urkunden ist nur einmal noch von ihm die Rede (R. 10182), als H. Chr. Löffler (1569) in ziemlich gereiztem Tone sich gegen die Zumuthung, dass seine Forderung zu hoch sei, verwahrt. Er sagt ausdrücklich, dass ihm der Brunnen sehr viel Arbeit und Kosten verursacht habe; wenn er das verlangte Geld nicht wert sei, so möge man ihn nur wieder ihm zurückstellen; er w ü s s t e i h n u m e i n e n h ö h e r e n P r e i s a n z u b r i n g e n. Das scheint in der That geschehen zu sein; wie das Wappen an dem hinzugefügten Untertheil beweist, war ein Madrutz der Käufer und in Rovereto wurde das Stück denn auch von Sr. k. und k. Hoheit Erzherzog Karl Ludwig (während seiner Statthalterschaft in Tirol) erworben und nach Ambras gestiftet, wo es bis 1880 verblieben ist.



Fig. 8.

Tafel XXV. **Vier vergoldete Bronzestatuen der Jahreszeiten nach Entwürfen des W. Jamnitzer.** (71*cm* hoch.) Die vortrefflich modellierten Figuren sind verschiedenen Lebensaltern entsprechend gebildet; der Frühling jungfräulich, der Sommer mit den Zeichen matronalen Verwelkens, Herbst und Winter als Jüngling und gereifter Mann. Die Capitäle, die sie auf den Köpfen tragen, zeigen, dass die Figuren als Karyatiden gedacht waren. Auf der Baumscheere des Winters ist ein Löwenkopf, die bekannte Marke Wenzel Jamnitzer's, eingeschlagen, während eine dreieckige Marke auf dem Sockel des Sommers seine Initiale W zu enthalten scheint. Die vier Figuren haben als Träger eines großen, künstlichen, durch Wasserkraft beweglichen (auch ein Musikwerk enthaltenden) Lustbrunnens aus Silber gedient, dessen genaue Beschreibung im Album eines Altdorfer Studenten, der ihn um 1640 auf der Burg in Prag besichtigte, noch im Archiv des germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg erhalten ist (publ. von Bösch, Jahrb. Reg. VII, 4732; vgl. Eye, im Anz. f. K. deutscher Vorz. 1873, s. 318). Dem seltsamen gelehrten Geschmack jener Zeit gemäß, die in ihren Thesauris ungeheure Schätze des Wissens aufspeicherte, ist das Ganze ein kleiner scholastischer Mikrokosmos gewesen, mit den gebräuchlichen Allegorien und Personificationen

(der vier Elemente, Hauptflüsse, Winde, Monarchien, der Himmelssphären etc.) beladen. Den Abschluss bildete die Kaiserkrone mit der Darstellung Kaiser Maximilians II., sowie der Kurfürsten und Reichsstände; nach der ausdrücklichen Versicherung des anonymen Beschreibers war nämlich das Werk von Max II. bei W. Jamnitzer bestellt, jedoch erst unter Rudolf II. beendigt worden. Schon Ferdinand I. hatte 1562 mit Jamnitzer und dem Gießer Pankraz Labenwolf (von dem vielleicht auch der Guss unserer Figuren herrührt) wegen eines Brunnens unterhandelt. (Jahrb. Reg. VII, 4723.) 1571 lässt Max II. dann wiederholt Silber an Jamnitzer anweisen (vgl. Jahrb. Reg. XV, 11498, 11502) und die sehr bedeutende Restzahlung (2332 fl. 28 kr. über schon gezahlte 6606 fl. 36 kr.), welche Rudolf II. 1578 für einen silbernen Brunnen an Jamnitzer ausfolgen lässt (11584; vgl. Reg. XV, 11585 Jamnitzer's Pension wegen der für Max II. geleisteten Dienste), bezieht sich gewiss auf unser Stück. Wie das Kunstwerk den Schweden entgieng, ist nicht bekannt; vielleicht ist es schon vorher nach Wien gebracht worden, wo es unbegreiflicherweise im vorigen Jahrhundert in den Schmelzofen wanderte. Das Inventar der Schatzkammer von 1750 zählt nur mehr die vier Jahreszeiten auf als »nichtes besonderes« im »finsteren Gewölb« aufgehoben (f. 588 mit Anm. 51) — sie haben in diesem noch lange geschlummert, bis sie Qu. v. Leitner wieder ans Tageslicht zog — und bemerkt (f. 592) nur trocken, sie hätten zu dem silbernen Brunnen gehört, den das Hofbauamt übergeben hätte, und seien von Herrn de France (dem um 1747 mit der neuen Einrichtung der Schatzkammer betrauten Sammler dieses Namens) zur »Bestreitung derer Unkosten« verwendet worden (!). So ist durch die Schuld dieses »Antiquitätenliebhabers« der kaiserlichen Sammlung ein unersetzlicher Verlust erwachsen. 1889 aus der Schatzkammer übernommen.

Tafel XXVI. 1. 2.* **Giovanni da Bologna, Bronzestatuette einer Badenden.** (25 *cm* hoch.) Dieses feine Werk des Künstlers, der sich an der dreieckigen Fußplatte zeichnet: Joannes Bologna Belga, ist wohl das (um 1565?) nach Wien an Kaiser Max II. gesandte Original (vgl. Ilg im Jahrbuch IV, 38 ff.), von dem jedoch zahlreiche Wiederholungen existieren (Galerie Liechtenstein in Wien, Sammlungen Simon und Zeiss in Berlin, ehemalige Collection Seillière in Paris, in den Uffizien, im Bargello, in der Galerie von Modena u. s. f.). Ähnliche kleine Wiederholung in halber Größe im Braunschweiger Museum; eine Copie in Buchs befindet sich im Louvre (Molinier, Hist. des art. appl. à l'ind. II, s. 207), eine in Elfenbein im Brüsseler Kunstgewerbemuseum. Unsere Statuette ist zweifellos die femmina che si lava, die Baldinucci (Secolo IV, P. II, Dec. II) in seinem Verzeichnis der authentischen kleinen Bronzen des Giambologna aufführt. Zusammen mit dieser figurina di metallo, wie sie Borghini (s. u. Tafel XXVIII) nennt, wurde, wie auch der mit Bologna gleichfalls persönlich befreundete Vasari berichtet (ed. Milanesi VII, s. 629 vgl. die Anmerkung Vagnonville's auf s. 647), eine kleine Wiederholung seines berühmten Mercur im Bargello (dies ist der Mercurio di bronzo, grande come un fanciullo di quindici anni, den Borghini nur verwechselt) an den Kaiser geschickt; auch Ilg hat übersehen, dass sich dieser, mit den Initialen I. B. bezeichnet, heute noch in den kaiserlichen Sammlungen befindet (Saal XXIV, Vitr. IV, Nr. 46). Max II. hatte übrigens 1569 die Absicht, Bologna in seine Dienste zu ziehen (vgl. Jahrb. Reg. XIX, 16109 u. 16113). Unsere Statuette, die mit der reizenden Baigneuse des Boboligartens einige Verwandtschaft hat, zeigt namentlich in der fein behandelten Rückenlinie das ganze Können des Niederländers; sie weist stellenweise noch ihren schönen durchsichtigen Cinquecentofirnis auf. Nach dem hübschen Histörchen, das uns Borghini (Il Riposo, Sieneser Ausgabe, 1787, I, s. 84) über die Sabinerin des Bologna und seine eines echten Bildhauers würdige Gleichgiltigkeit gegen antiquarische Taufen erzählt, werden wir am besten thun, das Motiv als ein rein plastisch erfundenes aufzufassen und von jeder naheliegenden mythologischen Benennung abzusehen. Aus Schloss Ambras (1821).

3. **Gio. da Bologna, Vergoldete Bronzestatuette der Astronomie.** (38·8 *cm* hoch.) Die Figur (auf dem Bande, das über den Rücken läuft, bezeichnet: Gio. Bolonge) ist durch ihre Attribute, Astrolabium (mit den Namen der Planeten »Lunna, Vennus, Sol«), Richtscheit und Zirkel gekennzeichnet und gehört offenbar in eine Folge der freien Künste, da sich in der Sammlung Carrand des Bargello in Florenz (Catalog Sangiorgi pl. 39) eine ganz ähnliche Figur des Bologna als Geometrie (oder Architektur?) gekennzeichnet findet. (Eine Wiederholung auch in Berliner Privatbesitz, Album der kunsthistorischen Ausstellung, 1899, Tafel XXXIV, 3). Wiederholungen der »Astronomie« finden sich in den Uffizien, in der Sammlung Pourtalès (Ilg. a. a. O. s. 41), bei Frau J. Hainauer in Berlin (kunsthist. Ausst. 1899, Tafel XXXIII, 5). Die etwas flache Modellierung lässt übrigens vermuthen, dass die Figur, gleich so vielen anderen, ein Product des schülerreichen Ateliers des Bologna ist, aus dem, wie Baldinucci (Ausg. von 1811, VIII, s. 128) ausführlich berichtet, zahllose Werke dieser Art, unter des Künstler Aufsicht ausgeführt, hervorgiengen. Bologna

nennt in einem Briefe (bei Desjardins, Vie et l'œuvre de Jean B. Paris 1883, s. 185) seinen Schüler Ant. Susini als seinen hauptsächlichsten Gehilfen, »che ha gitato nelle mie forme di molte statuette per mandare in Allamagna«. Aus der Schatzkammer (1871).

Tafel XXVII. 1. **Allegorisches Bronzerelief des Gio. da Bologna.** (44·1 *cm* lang, 29·6 *cm* breit.) Der (mit Silberfarbe überstrichene) Guß zeigt eine allegorische Scene im Geiste der Spätrenaissance und mit ihren mythologischen Gemeinplätzen ausgeführt, deren Deutung ich jedoch anderen überlassen muss. Der junge Mann in römischer Tracht, den der Gott des Handels, hier in der Rolle Hymens, der Pomona (als der personificierten Landwirthschaft?) zuführt, erinnert in seinen Gesichtszügen von ferne an Cosimo II. von Florenz (1537—1574) in jungen Jahren. Der Stil des Reliefs zeigt mit aller Deutlichkeit die charakteristischen Kennzeichen des seit 1553 in Florenz thätigen Giovanni, besonders in der Modellierung des Nackten sowie in der Behandlung des Hintergrundes etc. (vgl. die Tafeln bei Desjardins). Ich glaube in diesem schönen, noch unedierten Stücke das Relief wiederzuerkennen, das Kaiser Rudolf II. 1604 durch Vermittlung seines getreuen Hans v. Achen von Herzog Cesare von Modena zum Geschenke erhielt. Aus den Depeschen des estensischen Gesandten Manzuolo in Prag, die uns einen sehr hübschen intimen Einblick in die Kunstliebhaberei des Kaisers gewähren, erfahren wir, dass Rudolf, der bereits eine von einem Schüler des Bologna angefertigte Copie dieses Reliefs besaß, ungemeine Freude über die neue Erwerbung empfand. »Das ist nun mein!« soll er ausgerufen und das Kunstwerk eigenhändig in sein Zimmer getragen haben, wo er es auf einen kleinen Schrank stellte (vgl. die von Venturi im Repert. VIII, s. 1, aus dem Archiv von Modena publ. Urkunden). Die eben erwähnte Copie (sollte sie mit der Historia di bronzo identisch sein, die nach Borghini [III, s. 157] mit den oben angeführten Werken des Bologna an Max II. geschenkt wurde und aus dessen Verlassenschaft an seinen Sohn gekommen sein mag?) befindet sich ebenfalls noch in der kaiserlichen Sammlung. Sie ist in Silber gegossen und sehr sorgsam ciseliert unter Hinzufügung zahlreicher mit dem Stichel ausgeführter Details (besonders im Ornament), weist jedoch gegenüber dem Originalmodell augenscheinlich auf eine ängstliche, die Formen verflachende Schülerhand (etwa des Susini, s. o.) hin. Beide Reliefs sind glücklicherweise den plündernden Schweden im Jahre 1648 entgangen; sie werden schon im ältesten Inventar der Schatzkammer von 1750 (f. 612, 8 u. 11) erwähnt, in der sie bis 1889 geblieben sind.

2. **Der gefesselte Prometheus, Gruppe in Blei von Joh. Hagenauer.** (41·4 *cm* hoch) Ein technisch vollendetes, mit großer Feinheit im Detail (bis auf die bewegliche Kette herab) ausgeführtes Werk dieses trefflichen Künstlers des XVIII. Jahrhunderts, der als Hofbildhauer, Medailleur und Akademieprofessor in Wien gewirkt hat (geb. 1732 in Straßburg, † in Wien 1810). Bez. an der Rückseite auf einem Felsblock: J. Hagenauer inv. et fec. 1759. Die kaiserliche Sammlung besitzt noch einige andere kleinere Werke von seiner Hand, gleichfalls in dem im XVIII. Jahrhundert so gern geübten Bleiguss ausgeführt. Aus dem Antikencabinet (1880).

Tafel XXVIII. 1.* **Vergoldete Bronzeplaquette des XVI. Jahrhunderts.** (13·6 *cm* hoch, 9·8 *cm* breit.) Die Plaque, anscheinend von einem getriebenen Original abgegossen, zeigt eine allegorische Darstellung. Eine nackte Frauengestalt (die menschliche Seele?) neben einer Kiste (?) stehend, die die Aufschrift »graçia Dei« trägt, rudert ein Schiff (als Caro bezeichnet) mit zerrissenem Segel. Neben ihr lehnt ein Kreuzschild mit der Inschrift »Fides«. Auf der Madrider Darstellung ist das Ruder mit »Forteça« bezeichnet. W. Boeheim hat (im Jahrb. XII, s. 218 und XIV, s. 337) dieselbe Composition auf einem geätzten Schilde des Augsburger Plattners Matthaeus Frauenpreis von 1542 in Madrid nachgewiesen; beide Darstellungen gehen wohl auf ein gemeinsames Vorbild zurück, das man am liebsten im Kreise der deutschen Kleinmeister des XVI. Jahrhunderts suchen möchte. Aus Schloss Ambras (1880).

2.* **Bronzener Thürzieher mit der Figur der Lucretia Romana.** (24·1 *cm* hoch.) Der schöne, fein ciselierte Guss zeigt die Lucretia völlig nackt, mit flatterndem Haar, das rechte Bein auf einen Todtenkopf gestützt. Der Umstand, dass sie den Dolch mit der linken Hand führt, weist wohl auf eine (gestochene?) Vorlage, die im Gegensinn wiedergegeben wurde. Das Stück gehört wie die folgenden zu den seltenen Bronzen der deutschen Frührenaissance. Aus Schloss Ambras (1880).

3. **Kleines Bronzefigürchen einer nackten Frau.** (8·9 *cm* hoch.) Der Kopf des völlig nackten, auf einer Kugel stehenden Figürchens ist mit einer Haube bedeckt; vielleicht stellt es eine Fortuna vor.

Der Stil erinnert an ähnliche deutsche Miniaturstatuetten, wie die bronzene Lucretia des Braunschweiger Museums (Nr. 194), an ein Bleifigürchen (Goldschmiedemodell?) im germanischen Museum in Nürnberg (Essenwein, German. Mus. Tafel 66) etc. Aus dem Antikencabinet (1880).

4.** **Bronzestatuette einer liegenden Venus.** (19·5 *cm* lang, 8·2 *cm* hoch.) Die völlig nackte Figur ruht in etwas ungeschickter Pose auf einer geflochtenen Matte und hält mit der Rechten ein Bündel Pfeile. Sie erinnert in der Art ihrer Auffassung einigermaßen an ähnliche Vorwürfe Dürer's und Cranach's. Aus Schloss Ambras (1821), schon im Inventar von 1596, f. 427, erwähnt als »ain naggetes ligendes Frauen bild auf aim stro«.

Tafel XXIX. 1.—4.** **Zwei Holzbüchsen mit Reliefs.** (Durchm. ca. 22 *cm*.) Der Körper der beiden runden Büchsen besteht aus Nussholz, die Reliefs der Deckel sind in Birnholz geschnitten und weisen Reste von Bemalung auf. Die eine zeigt fast in voller Vorderansicht das Brustbild des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen (1463—1525) mit der jetzt theilweise unscheinbar gewordenen Umschrift in Goldbuchstaben: »Herczog Fridrich curfurst in Sasen 1525« (also aus seinem Todesjahr). Es ist eine freie Copie im Gegensinn nach dem bekannten Stich Dürer's von 1524. Die Rückseite zeigt einen nach rechts galoppierenden Centaur mit Mascaronschild und (abgebrochener) Lanze. Im Innern steht von einer Hand des XVI. Jahrhunderts mit Tinte geschrieben: »das gehort vbern herzog Friedrich von Saxsen«. Darunter hat eine moderne Hand mit Bleistift bemerkt: »fyt stoos den elder«. Die zweite Kapsel zeigt auf der Vorderseite das Porträt einer unbekannten jungen Frau (einer Geliebten des Kurfürsten?) mit der Umschrift: »Anna Kasper Dornle stieftochter 1525«; auf der Rückseite eine geflügelte Sirene mit mächtigen Pranken nach links. Eine späte Hand hat das Monogramm Dürer's und die Nummer 260 mit Tinte angezeichnet. Die Reliefs, namentlich die vortrefflich componierten Rückseiten zeigen den kräftigen und originellen Stil der deutschen Frührenaissance. Aus Schloss Ambras (1821).

Tafel XXX. 1.* **Porträtrelief in Buchsholz.** (12·5 × 10 *cm*.) Das zweifellos deutsche, sehr charakteristische Relief zeigt einen jungen Mann in der geschlitzten Tracht etwa um die Mitte des XVI. Jahrhunderts, in der rechten Hand Blumen haltend. In der Fichtenlandschaft des Hintergrundes erscheinen die Figuren von Pyramus und Thisbe. Oben ein Inschrifttäfelchen mit dem Monogramm M. W. Das roh eingeschnittene, unkenntliche Wappen mit der Jahreszahl 1582 ist zweifellos später hinzugefügt worden. Auf der Rückseite ist mit Tinte bemerkt: »Den XI. yanuary A. (94?) hat mir die Frau .... (sel?) pilgramin von puchaim dz pild geschenckht zu Waidhofen Hanss Fernberg. LVS« und Zeichen eines Ankers. Sacken (Beschr. d. Ambr. Samml. II, s. 115, n. 1) hat diesen Namen wohl richtig auf Joh. Fernberger v. Egenberg d. J., Erbkämmerer von Oberösterreich († 1598 cf. Bergmanns Medaillen berühmter Männer, I, Nr. 186) bezogen. Aus Schloss Ambras (1821).

2.* **Hans Daucher, Relief in Kehlheimerstein.** (22·9 *cm* hoch, 17·2 *cm* breit.) Das durch seine delicate Fleischbehandlung besonders ausgezeichnete Stück zeigt das Urtheil des Paris in dem herkömmlichen ritterlichen Costüm in sehr anmuthiger Weise. Es ist mit dem Monogramm  des Künstlers, den uns W. Bode (Jahrb. d. preuß. Kunsts., VIII, s. u. 3169) zuerst als den Augsburger Meister Hans Daucher († 1537) enthüllt hat sowie mit der Jahreszahl 1522 bezeichnet. 1821 aus Schloss Ambras übernommen. Außer einem zweiten bezeichneten, jedoch etwas geringeren Relief mit der Verkündigung Mariä (1862 in Frankfurt a. M. erworben) befindet sich in der kais. Sammlung noch ein Hauptwerk des Meisters, die Geburt Christi, datiert 1518 (der geistlichen Schatzkammer gehörig; Wiederholung in Lissabon).

Tafel XXXI. 1. **Nautilusschale in vergoldeter Silberfassung.** (28·5 *cm* hoch.) Die Nautilusmuschel, die eine mit Wasserfarben aufgemalte Guirlande zeigt und mit geringen Türkisen und Rubinen verziert ist, zeigt in ihrer schönen und reichen Renaissancefassung einen Neptun auf einem Meerwidder reitend; in die Cartouchen des Ornaments sind Edelsteine und Perlen eingesetzt. Der vergoldete Mundrand der Schale zeigt in feiner Gravierung oben Perseus mit dem Medusenhaupt in Groteskenumrahmung, unterwärts die gefesselte Andromeda. Der besonders schön gearbeitete Fuß trägt Hängeperlen und ist mit gemugelten Rubinen und Smaragden besetzt. An der Innenseite des Fußes sind vier Marken eingeschlagen. Die beiden ersten enthalten den Buchstaben K, die dritte einen Spangenhelm, offenbar Meisterzeichen, die Qu. v. Leitner im Schatzkammerwerk, s. 11, indessen willkürlich auf den Goldschmied Karl Ritter aus Ulm bezogen hat. Die vierte Marke ist das Beschauzeichen von Rotterdam, von dem Rosenberg (der Gold-



Fig. 9.

schmiede Merkzeichen Nr. 2183) allerdings erst ein Beispiel aus dem XVIII. Jahrhundert gibt. Die Formen des Gefäßes deuten in der That auf einen trefflichen niederländischen Meister der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Aus der Schatzkammer (1889).

2. ** **Onyxkanne in emaillierter Goldfassung.** (27·1 *cm* hoch.) Dieses herrliche Werk, in dem sich die Pracht des edelsten, schön gezeichneten Materials mit der erlesensten Form und einer farbigen Gesammtwirkung, von der nur das Original selbst eine Vorstellung geben kann, verbindet, gehört in die Reihe der wahrhaft königlichen Geschenke (darunter die Saliera des Cellini), die König Karl IX. von Frankreich dem Erzherzog Ferdinand von Tirol machte, als ihn dieser bei seiner Vermählung mit Elisabeth Tochter Maximilians II., 1570 zu Speier vertrat (vgl. den Bericht des venezianischen Gesandten Michiel, Jahrb. Reg. XV, 11896). Die Kanne, auf deren Spitze ein kostbarer Ring mit einem großen Smaragd sitzt, ist abzuheben und dient als Deckel des Untersatzpokals. Der herrliche Steinschliff, die reiche Verwendung von Diamanten, Smaragden, Rubinen, das feine Goldemail spotten jeder Beschreibung. Es ist erklärlich, dass selbst Waagen (Kunstdenkm. in Wien, II, s. 346) an B. Cellini gedacht hat; indessen hat schon Leitner im Schatzkammerwerk, s. 10, die Kanne richtig als französische Arbeit bezeichnet. In der That zeigt das Email namentlich mit seinem weißen und goldenen Bandwerk auf schwarzem Grund, in ungemein feiner und discreter Farbenstimmung, echt französischen Charakter. Aus der Schatzkammer (1889), jedoch schon im Ambraser Inventar von 1596, f. 350 erwähnt (mer ain gieszkandl von agata, die handheb, das luckh in der mitte und der fuesz in gold eingefasst, geschmelzt, mit diemant, robin und schmaragg verseczt, oben auf dem luckh ain guldene rosen, darauf ain ring mit ain grossen schmaragg, mit diemant und robin umb und umb verseczt; kombt vom könig von französischen heer.)

Tafel XXXII. 1. **Christoph Jamnitzer, Getriebene Kanne in vergoldetem Silber.** (43·3 *cm* hoch.) Die in den reichsten Formen einer üppigen decorativen Phantasie gehaltene Kanne zeigt an ihrem Bauche in getriebenen Reliefs vier der Trionfi Petrarcas, den der Keuschheit, des Todes, der Fama und der Zeit. Im Trionfo der Fama erscheint Petrarca selbst (nicht Dante, wie Modern sagt), dann Michelangelo, Dürer (nach der Schwartz'schen Medaille) und sehr bezeichnenderweise Wenzel Jamnitzer (von Modern Tizian genannt, vgl. jedoch die bekannte Grabplatte und den Porträtstich Christoph Jamnitzer's). Die Kanne ist von Modern (Jahrb. XV, s. 77 f.) dem P. van Vianen zugeschrieben worden, jedoch vollständig mit Unrecht; die dort gegebene Beschreibung enthält überdies eine Reihe von Irrthümern, auf deren Richtigstellung im Einzelnen hier nicht eingegangen werden kann. Die Formen sind, wie ein Vergleich mit der Fassung der schönen Achatkanne Vianens (Tafel XXXIII) lehrt, einer ganz anderen Stil- und Geschmacksrichtung entsprungen. Die Kanne gehört vielmehr zu dem schon von Ilg (Album, Tafel XVII) publicierten Gießbecken, das auch den noch fehlenden fünften weltlichen Trionfo (des Amore) bringt und ein voll bezeichnetes Werk des Christoph Jamnitzer (1563—1618) ist. Das beweist die durchaus identische technische Ausführung (man vergleiche nur die kleinen Emailbouquets, die Behandlung der Gewänder etc.) nicht minder wie die Übereinstimmung in den Formen und selbst in Äußerlichkeiten (vgl. die Embleme, Rüstungen etc.). In der That waren die beiden Stücke (vgl. Seidl's Führer von 1870, s. 87) in der Schatzkammer stets vereinigt und sind schon im Inventar von 1750 zusammen erwähnt. Dass es sich thatsäch-

lich um das dort (f. 134, 19) erwähnte Stück und nicht etwa um das folgende (no. 20 d. i. das noch vorhandene Prachtbecken Christ. Lencker's, zu dem die Kanne fehlt) handelt, geht daraus hervor, dass wirklich, wie erwähnt wird, einem der Putti des Schüsselrandes der Kopf fehlt, sowie bei der Kanne eine »geschmolzene Auszierung«, die laut einer Anmerkung bei der Krönung zu Frankfurt (Franz I., 1745) verloren gegangen ist. Aus der Schatzkammer (1889).

2. **Deckelpokal aus vergoldetem Silber von Georg Barst.** (33·2 *cm* hoch.) Die Außenseite des Pokals ist mit Perlmutterplättchen belegt, auf denen durchbrochene, silbervergoldete Zierstücke im Stil schönster deutscher Spätrenaissance aufgesetzt sind. Die Technik wurde auch von einem anderen Nürnberger, F. Hillebrand, gepflegt, von dem unsere Sammlung sowie das Museum in Kassel vortreffliche Arbeiten besitzen. Der Deckel wird von einem niedlichen Amor, der einen Falken auf der Faust trägt, bekrönt, der Mundrand zeigt neben dem Wüchsen- und dem Beschauzeichen von Nürnberg die Marke des 1627 Meister gewordenen Georg Barst (Rosenberg Nr. 1336), von dem u. a. auch die Fassung eines Krystallpokals in der kaiserlichen Sammlung herrührt. Aus der Schatzkammer (1889).

Tafel XXXIII. **Achatkanne mit Goldfassung von Paul van Vianen.** (35·9 *cm* hoch.) Der Körper des Gefäßes besteht aus einem Stück schönsten und meisterhaft geschnittenen orientalischen Achats, dessen Wirkung die künstlerische Goldfassung in discretester Weise unterstützt. Der Deckel wird von einem fischschwänzigen Meerfräulein gekrönt, das ein groteskes Ungeheuer an einem Kettchen hält; die Reliefs des Fußes zeigen in den Formen und Concetti der welschen Goldschmiedekunst die vier Elemente unter dem Bilde Jupiters und Junos, Plutos und der Amphitrite. Dazwischen erscheint ornamental wiederholt das bekannte Symbol Rudolfs II., der Capricornus. An der Unterseite des Fußes ist die Sigle des Künstlers P. D. V. F. 1608 eingeritzt, die von H. Modern (Jahrb. XV, s. 60 f.) zuerst auf den berühmten niederländischen Goldschmied und Hofkünstler Rudolfs II., Paulus van Vianen († 1614 zu Prag) bezogen worden ist. Für den Kaiser ist zweifellos auch dieses schöne Werk, dessen Entwurf sicher von Vianen herrührt, gefertigt worden. Es wird schon 1619 im Inventar des Nachlasses K. Mathias, des Haupterben Rudolfs (Jahrb. Reg. XX, 17406 n. 2160 s. XC) erwähnt: »ain orientalisch haarfarb und rotten agata, forn mit einer schnauzen und handheb von einem stückh wie ein große Kanten formirt, undenher der fues von gold sowol auch döckhel, wo ain nimphen, gahr konstlich von Paull de Wienna eingefasst.« Doch muss es mit dem größten Theil des Nachlasses, den Ferdinand II. verpfänden musste (vgl. Zimmermann in der Kunstgesch. Charakterbildern aus Öst.-Ung., s. 246) in fremde Hände gelangt sein, denn erst Maria Theresia hat es wieder um 9000 fl. zurückgekauft (vgl. Inv. d. Schatzk. von 1750, f. 160, 4) und der Schatzkammer einverleibt, in der es bis 1889 verblieben ist.

Tafel XXXIV. 1.—4. **François Clouet d. J., Miniaturporträts König Karls IX. von Frankreich (1550—1574) und seiner Mutter Katharina von Medici (1519—1589).** (6·1 *cm* hoch.) Der König ist dargestellt in weißem, goldverschnürtem Pourpoint, schwarzem, goldgesticktem Mantel und schwarzem Hut mit Perlenschnur und Straußenfeder; sein Bart ist blond. Die Königin-Mutter erscheint in Witwentracht mit der schwarzen Schneppenhaube. Der Hintergrund ist in beiden Miniaturen blau. Sie sind von einer goldenen, reich emaillierten Kapsel eingeschlossen, deren Rückseite die Figuren der »Pietas et Justitia« die französische Krone hütend, weist, die von zwei Säulen (auf den mosaischen Gesetzestafeln ruhend) getragen wird. Die Vorderseite weist die gekrönte Chiffre Karls IX., von einem emaillierten Fruchtkranz umgeben. Mazerolle hat (in der Rev. de l'art. chrét. 1889) ein Document publiciert, das uns sehr wichtige Aufschlüsse über dieses Kleinod gibt. Es geht daraus hervor, dass Karl IX. im Jahre 1572 an die Königin von Spanien, Anna Maria von Österreich, ein »pourtraict de la Royne« (womit wohl nicht das Bildnis seiner Gemahlin Elisabeth von Österreich, sondern das der thatsächlichen Herrscherin, eben seiner Mutter Katharina, gemeint ist?) gesendet hat. Es war von F. Clouet, »dict Janet« († im selben Jahre 1572) gemalt, die Chiffre des Königs auf der Rückseite von einem Erondelle (Larondelle? gehängt 1585 in Paris wegen Fälschung von Siegelstempeln) ausgeführt, während die Goldfassung von dem Goldschmied François Dujardin herrührte. Es ist nicht unmöglich, dass sich dieses Document auf unser Kleinod bezieht, obwohl manches nicht recht stimmen will und vor allem das Porträt Karl IX. selbst nicht erwähnt wird. Dieses letztere stimmt übrigens mit der schönen Silberstiftzeichnung des jüngeren Clouet im Pariser Kupferstichcabinet genau überein. (Abb. bei Bouchot, Les Clouet, Paris 1892, s. 34.) Aus der Schatzkammer (1889), in deren Inventar von 1750 das Stück aufgeführt ist (f. 141, 51).

5. und 6.* **Miniaturporträt der Marchioness of Dorset, nach Holbein; Selbstporträt des D. Giulio Clovio.** (Durchm. 5·5, resp. 7 *cm.*) Die eine dieser beiden seit alter Zeit vereinigten Miniaturen (die alten Futterale sind noch erhalten) zeigt laut der Umschrift: »Julius Clovius Croatus sui ipsius effigiator a° aetatis 30. Salut. 1528« den berühmten croatischen Miniaturmaler der Renaissance († 1578 in Rom) in jugendlichem Mannesalter. Er ist nach der Weise der Zeit ganz schwarz gekleidet; sein blasses Gesicht wird von einem spärlichen blonden Bart umrahmt. Über seine Schulter guckt ein Pintscher. Der Grund ist blau. Die Miniatur, in Wasserfarben auf Papier gemalt, ist in einen zierlich geschnitzten, jedoch viel späteren Holzrahmen (aus der zweiten Hälfte des Cinquecento) eingeschlossen, aus dessen Cartouchen wieder Hunde hervorsehen. Die zweite, in derselben Technik ausgeführte, jedoch bedeutend kleinere Miniatur zeigt eine vornehme Frau in reiferen Jahren, mit hellen blauen Augen, in Schneppenhaube und mit hermelinbesetzten Ärmeln, die in der rechten, ringgeschmückten Hand ein Nägleinsträußchen, sowie einen Fächer (?) mit goldenem Stiel gefasst hält, auf blauem Grund. Die Ausführung des Porträts ist viel feiner und vollendeter als in dem von Clovio herrührenden; schon Waagen (Kunstdenkm. in Wien, II, s. 347) hat bemerkt, dass es nicht von dessen Hand sein könne. In der That ist der Stil ein ganz anderer und zweifellos nordländisch, wie auch Typus und Tracht der Dame, deren Costüm uns von den englischen Porträts Holbein's her bekannt ist. Der dem ersten ähnliche, nur reichere Rahmen ist viel später (von 1576) und zeigt oben unter einem Todtenkopf eine (in der unteren Cartouche sich fortsetzende) Inschrift: »Quia nescitis diem neque horam (Matth. 25, 13), 1576 memores estote uxoris Lot Lu. 17« (Ev. Luc. 17, 32). Ein ganz ähnlicher Rahmen mit der niederdeutschen Inschrift: »Gedenct des wyf Loth« befindet sich im Louvre (Molinier, Hist. des arts appliqués II, pl. XVIII). Es liegt darin ein Hinweis auf die letzten Dinge, wie sie in dieser von religiösen Fragen innerlichst bewegten Zeit sehr häufig wiederkehrt.

v. Sacken (Catalog II, 113) hat irrthümlicherweise in diesem Porträt die Frau des (dem geistlichen Stande angehörigen!) Clovio erblickt. In der That stellt es jedoch, wie schon das Hermelingewand bezeugt, eine Dame aus königlichem Geblüt dar, die in der Geschichte Englands keine unbedeutende Rolle gespielt hat. Es ist die Lady Frances, Marchioness of Dorset, Nichte König Heinrich VIII. und Mutter der unglücklichen Jane Grey († 1559). Die ungemein lebendige Studie, der unsere Miniatur völlig, jedoch mit detaillierter Ausführung des dort nur skizzenhaft behandelten Costümes folgt, befindet sich, von der Hand keines Geringeren als Hans Holbein's selbst entworfen, unter den berühmten Windsor-Zeichnungen. (Woltmann, Holbein, 2 A., II, Nr. 332, photographiert von Braun.) Obwohl es nun bekannt ist, dass Holbein in England — nach van Mander angeregt von Lucas Horebout — sich der Miniaturmalerei gewidmet hat, und obwohl die Bibliothek von Windsor-Castle eine Anzahl ganz ähnlicher, auf Kartenblättchen gemalter Miniaturen besitzt (Woltmann a. a. O. I, 407; II, 157), so möchte ich doch wegen einer gewissen Flauheit in der Modellierung zögern, Holbein's eigene Hand in unserem Bildchen zu erblicken, das doch eher etwa von einem der in England damals zahlreichen niederländischen Miniaturisten, (s. unten) nach dem anscheinend verschollenen Originalgemälde ausgeführt sein dürfte.

Kukuljevic-Sakcinski (Leben des G. Julius Clovio, Agram 1852, s. 20 f.) hat auf einen Brief Clovio's aufmerksam gemacht, den Delle Valle in seiner Vasariausgabe (Siena 1793, X, s. 354, Vita des Clovio) publiciert hat. Doch ist seine Interpretation dieses interessanten Documentes vielfach irrthümlich. Einen wahren Rattenkönig von Missverständnissen hat jedoch sein Abschreiber Bradley (The life of G. G. Clovio, London 1891, s. 152 ff.) zutage gefördert; immerhin hat er das (Sakcinski unbekannt gebliebene) Wiener Porträt herangezogen. In diesem leider nicht datierten, im galanten Stile der Zeit gehaltenen Schreiben (in dem daher durchaus nicht der Ausdruck eines Liebesverhältnisses gesehen zu werden braucht), dankt Clovio einer ungenannten Dame, dass sie ihm ihr von ihr selbst gemaltes Porträt, wohl eine Miniatur, überschickt habe und übersendet ihr dafür sein eigenes Bildnis. Die von Bradley in lächerlicher Weise missverstandene Hypothese Sakcinski's, dass diese Dame eine Verwandte des 1612 in Rom verstorbenen Bamberger Jesuiten Clavius gewesen sein könnte, entbehrt jeder Begründung. Die Ausdrücke des Briefes lassen erkennen, dass er in die Ferne und an eine Kunstjüngerin oder Dilettantin, die einem anderen Lande und einer anderen Stilweise angehört, gerichtet ist (pure perchè gli artefici sogliono haver caro veder diverse maniere di quelle che operano, ho giudicato che non sia per dispiacervi di poter considerare quella di noi altri d'Italia). Es ist recht gut möglich, hiebei an eine der zahlreichen niederländischen Miniaturmalerinnen jener Zeit, von denen Vasari (ed. Milanesi VII, 587) einige aufzählt, zu denken, etwa an jene der bekannten Miniatorenfamilie von Gent entstammende Susanna Horebout, die schon Dürer auf seiner niederländischen

Reise schätzen lernte und die später in England zu bedeutendem Ansehen gelangt ist. Ich möchte den Gedanken, dass unsere beiden Bildchen nicht bloß durch einen äußerlichen Zufall zusammenkamen, doch nicht gänzlich von der Hand weisen; jedenfalls geben diese Beziehungen Clovio's zu einer Collegin des Nordens zu denken. Beide Miniaturporträts stammen vermuthlich aus der Ferdinandeischen Sammlung, deren ältere Inventare sie jedoch leider nicht erwähnen, und wurden 1821 nach Wien übertragen.

7. J. Petitot (?), Miniaturporträt Ludwigs XIV. (?). (Sammt dem Rahmen 5·4 × 4·4 *cm.*) Das ungemein feine Email zeigt den König in sehr jugendlichem Alter, auf zartgestimmtem grauen Hintergrund. Sein kastanienbraunes Haar fällt auf die Schultern, über der Rüstung trägt er eine blaue Schärpe. In modernem, rothem Sammträhmchen. Schon G. Seidl hat in seinem Führer durch die Schatzkammer (1870) den Genfer Jean Petitot (seit 1649 in Frankreich von Ludwig XIV. beschäftigt, † 1691) als den muthmaßlichen Urheber dieses schönen Porträts bezeichnet. Aus der Schatzkammer (1875).

8. Miniaturporträt des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen (1738—1822) und seiner Gemahlin Erzherzogin Christine. (Durchm. 7·1 *cm.*) Diese sehr feine, anscheinend auf Elfenbein gemalte Miniature zeigt das fürstliche Paar (seit 1766 verheiratet) in halber Figur; neben dem Gründer der Albertina erscheint die Erzherzogin in blauer Robe nach dem Schnitt der Achtzigerjahre, einen Brief in der Hand haltend. Die Miniature befindet sich auf dem Boden einer Tabaksdose (deren Deckel ein von weit schwächerer Hand gemaltes Porträt des Kurfürsten Maximilian, Erzbischofs von Köln, des Bruders der Erzherzogin trägt) und ist wie diese wohl französischen Ursprungs. Die Dose weist nämlich außer zwei Goldschmiedemarken, die ich nicht zu deuten weiß, den Pariser Jahresbuchstaben (ein gekröntes P) von 1784 sowie ein (bei Rosenberg nicht vorkommendes) Pächterzeichen auf. Aus der Schatzkammer (1876).

9. Miniaturporträt des Erzherzogs Karl (1771 bis 1847). Goldstanzung auf Obsidian. (4·3 × 3·8 *cm.*) Das zierliche Stückchen steht in einer Goldfiligranfassung mit kleinen Perlen; die Formen lassen schon den sich vorbereitenden Empirestil erkennen. Der Erzherzog ist in jungen Jahren dargestellt, ähnlich wie auf einer Medaille von 1793, die ihn als Statthalter der Niederlande zeigt. Das Werkchen, in einer schon im XVI. Jahrhundert geübten Technik ausgeführt, dürfte nicht viel später anzusetzen und wohl französischen Ursprungs sein. Erworben 1898 aus Privatbesitz.

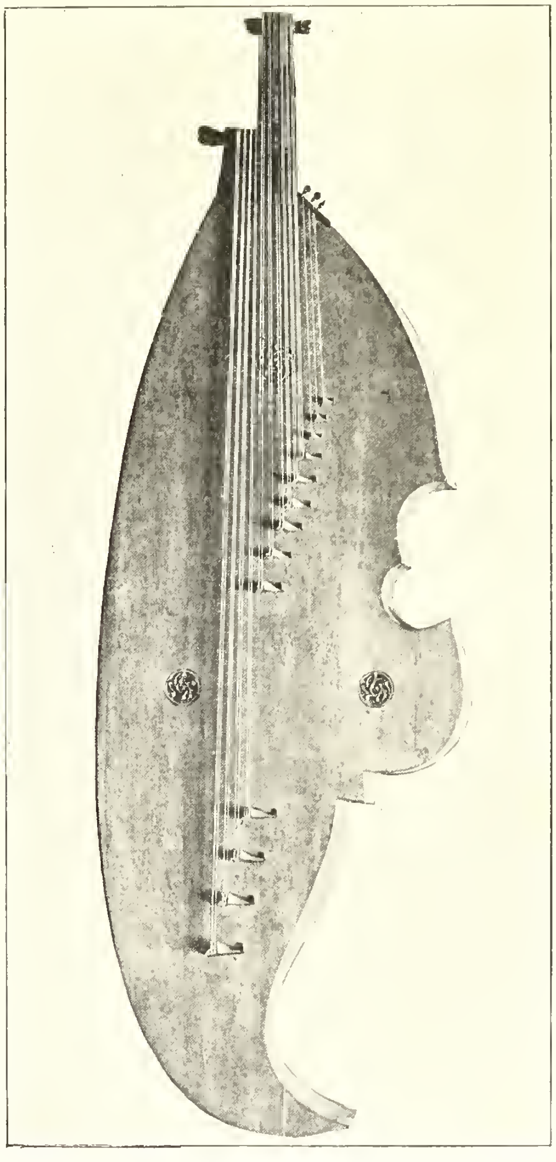


Fig. 10.

Tafel XXXV. **1.—4. Vier Bijoux der Hochrenaissance.** 1. Judith mit dem Haupte des Holofernes (4·8 × 3·6 *cm*), nahezu volle Figur auf flüchtig emailliertem Goldgrunde (Applique eines Geräths?). 2. Der Evangelist Johannes (5·6 × 4·7 *cm*), Goldmedaillon in sehr feiner emaillierter Umrahmung; die Wolken sind plastisch in weißem Email aufgetragen. 3. Büste eines Mohren in schwarzem Achat (Durchm. 4·9 *cm*), auf der Brust mit einem Smaragd geschmückt, in einem goldenen Anhenker mit reicher Blattumrahmung und Hängeperlen. 4. Gold-Medaillon mit zwei kämpfenden Reitern in römischer Rüstung (Durchm. 7·2 *cm*), fast vollrund gearbeitet (Deckel einer Büchse oder Hutmedaille?). Alle vier Stücke, wohl durchaus Werke der Goldschmiedekunst des italienischen Cinquecento, wurden 1884 aus der Schatzkammer übernommen, in deren Inventar von 1750 (f. 141, 49 u. 510, 41 u. 46) die beiden ersten schon figurieren. Das letzte (4.) ist 1748 von Franz I. der Schatzkammer übergeben worden.

5.** **Relief in gefärbtem Wachs: Leda mit dem Schwan.** (Sammt dem Rahmen 14·8 × 13·8 *cm.*) Der nackte Körper der Leda ist mit Geschmeide (von nachgeahmten Perlen und Edelsteinen) geschmückt; der landschaftliche Hintergrund ist auf die Metallplatte des Grundes gemalt. Das Ganze befindet sich unter Glas in einem Rahmen aus dunkelbraunem Holz mit aufgemalten Goldornamenten. Das Stück gehört wohl wie die meisten Wachsbossierungen dieser Art in den Sammlungen (vgl. Coll. Spitzer, Vol. V, s. 179 f.) dem venetianischen Cinquecento an (vgl. u. über das Porträt Erzherzog Ferdinands). Aus Schloss Ambras (1821), jedoch schon im Inventar von 1596, f. 467 erwähnt (mer in aim schwarz ebenem täfele in wax passiert die götin Lunda (sic) mit dem schwannen, daruber ein glasz). Es verdient bemerkt zu werden, dass das gleiche Inventar unmittelbar darnach die Bossierung eines »venedigischen Frauenbilds« aufführt.

Tafel XXXVI. 1. **Doppelporträt eines Ehepaares. Bossierung in Wachs.** (24·8 × 20·2 *cm.*) Die beiden sehr individuellen Porträts eines blondbärtigen Mannes und einer jungen Frau sind auf schwarzem Glas aufgesetzt; die Frau trägt über einer goldenen Perlenhaube ein kleines Barett; die Kleidung beider ist schwarz, sie tragen um den Hals goldene Ketten. Die Tracht weist auf das Ende des XVI. Jahrhunderts. Der Rahmen mit den ungeschickt aufgemalten Goldranken und den beiden schlecht erhaltenen (aufgefrischten?) Wappen scheint mir nicht Original zu sein. 1871 um 600 fl. aus der Sammlung Böhm in Wien angekauft; Böhm scheint es nach einer Notiz der Rückseite 1865 erworben zu haben.

2. 3.* **Alessandro Abbondio (?), Medaillon in farbigem Wachs.** (Durchm. 12·8 *cm.*) Die sehr buntfarbige Bossierung ist auf schwarzem Obsidian aufgesetzt. Die Vorderseite zeigt Rudolf II. lorbeerbekränzt und im Harnisch, aus dem die weiß, schwarz und goldgestreiften Ärmel des Wamses hervorkommen, mit rother Schärpe und im Goldbrocatmantel, in der Rechten den goldenen Feldherrnstab. Die Rückseite (mit der Inschrift »Victoria Dacica«) zeigt die nackte Siegesgöttin, die Kriegsfackel löschend und den Kranz erhebend; sie steht zwischen zwei gefangenen Türken und Trophäen. Die Bossierung ist wohl das Modell zu der bei Herrgott Nummotheca II, Tab. XIII, 21 (vgl. Köhler's histor. Münzbelustigung, XXII, 265) abgebildeten, auf die Türkenkämpfe in Siebenbürgen (1599—1603) bezüglichen Medaille. Schon Bergmann (Wiener Jahrbücher, Bd. CXII, Anzeigeblatt s. 1) ist aus historischen Gründen für die Autorschaft des Alessandro Abbondio eingetreten. In der That wird sein Vater Antonio, der bekannte Medailleur in Rudolfs II. Diensten, schon 1596 als »irer kais. maj. gewester conterfetter« (Jahrb. Reg. X, 5558) bezeichnet. Alessandro wird dagegen 1606 als in Diensten Rudolfs und 1615 des K. Matthias stehend aufgeführt. (Jahrb. Reg. X, 5652, VII, 4706). Allerdings ist die Chronologie der Abbondio noch gar sehr der Revision bedürftig, zumal sie durch Ilg's Aufsatz in den Mitth. der Centralcom. II (1876) s. 71 f. nicht eben gefördert wurde. Das Österr. Museum in Wien bewahrt in dem von 1635 datierten Wachsporträt des Augsburgers Joh. Manlich eine bezeichnete Arbeit des Alessandro, die jedoch mit dem obigen Medaillon nur wenig Vergleichungspunkte bietet. Aus Schloss Ambras (1821).

Tafel XXXVI A.** **Zither des Erzherzogs Ferdinand, gefertigt von Girolamo Bresciano.** (73·5 *cm* lang. Farbige Radierung von Anton Kaiser.) Dieses prachtvolle Stück, die Zierde der kleinen, aber gewählten Sammlung von Musikinstrumenten aus Schloss Ambras, hat zweifellos dem persönlichen Gebrauche des Erzherzogs gedient, der ein eifriger Musikfreund war. Das mit sechs doppelchörigen Metallsaiten zu bespannende Instrument ist in allen Theilen mit der höchsten Sorgfalt und aus dem feinsten Holz hergestellt, trotz der engen Mensur des Corpus ist der Ton heute noch sehr schön und voll. Das Schalloch (Fig. 11) ist mit zierlichem, durchbrochenem Ornament (darin der Tiroler Adler) ausgefüllt, wie überhaupt die plastische und gemalte Decoration mit vollen Händen über das Ganze ausgestreut ist (Fig. 12). Die Rückseite, fächerförmig aus sehr schönem Holz eingelegt, zeigt das Wappen Ferdinands, über dem zwei weibliche Halbfiguren den Erzherzogshut halten. Die Schnecke des Halses ist als drachenartiges Ungeheuer gebildet, aus dessen Rachen das nackte, aber reich mit Geschmeide behangene Figürchen einer Lucretia Romana mit halbem Leibe hervorkommt. Das ungemein



Fig. 11.



Fig. 12.

anmuthige, lächelnde, an die Typen des Paolo Veronese erinnernde Köpfchen passt wohl nicht ganz zu der heroischen Attitude. Die Rückseite der Schnecke zeigt ein lachendes Fratzengesicht, dessen Nase den Halt für den Daumen bildet. In der Mitte des Wirbelkastens ist in Brandtechnik die Signatur des Künstlers: »Hieronymus Brixiensis« als Umschrift um ein Wappen angebracht, das im oberen Felde einen Adler, im unteren drei Schrägbalken zeigt. Rechts und links davon stehen die Initialen I V (etwa in Venetia zu lesen?). Der hier genannte Lautenmacher, jedenfalls ein Künstler ersten Ranges, ist weiter nicht bekannt; in Fenaroli's fleißigem Dizionario degli artisti Bresciani (1877) findet er sich nicht. Aus Schloss Ambras (1821), in dessen Inventar von 1596 f. 372 das Stück aufgeführt wird: »mer ain zitter, an kragen die Lucretia Romana geschnitten«.

Tafel XXXVII. ** **Münzschrank Erzherzog Ferdinands.** (86 *cm* hoch.) Der Ebenholzschrein, überreich mit (jedoch zum Theil modern ergänzten) vergoldeten Metallfigürchen und Medaillons, Edelsteinen, Perlen und Einlagen in Elfenbein und Perlmutter geziert, ist im Stil der deutschen Renaissance vollständig architektonisch aufgebaut; die Thürflügel der Vorderseite sind gänzlich maskiert. Das Ganze bildet einen tempelartigen Aufbau, der von zwei kleinen offenen Rundtempelchen bekrönt wird, die den sieben freien Künsten und den Musen (?) gewidmet zu sein scheinen (ganz oben steht die Figur der Grammatik mit dem ABC-Täfelchen). Auch der übrige Aufbau weist eine Unzahl besonders mythologischer Figuren (darunter einige Thaten des Herkules etc.) auf, ganz in der Weise der Zeit, die auch ihr Geräth (vgl. oben den Lustbrunnen Jamnitzer's) mit der ganzen Encyklopädie scholastischer und humanistischer Wissenschaft zu staffieren liebte. Ein ähnliches Stück aus Montfort'schem Besitz (Ambr. Inv. 1596, f. 437) wird in der alten Aufzeichnung um 1750 (s. o) als »Tempel von Ephesus« bezeichnet. Vgl. auch die ausführliche Beschreibung eines von dem Goldschmied Jonas Ostertag in Augsburg gefertigten Schreibtisches, die Hans Fugger 1587 dem Erzherzog Ferdinand übersendete (Jahrb. Reg. XIV, 11205 cf. 11173). Das Innere enthält vier Schubkästchen mit je zwölf kleinen Schiebeblättern in denen Schüsselchen für die einst darin aufbewahrten römischen Kaisermünzen (die Etiketten von Cäsar bis Heraklius sind noch vorhanden) ausgeschnitten sind sowie zwei weitere mit je neun Laden (noch nicht ausgeschnitten). Das Kästchen, eines jener »Schreibtische« (vgl. über die Bedeutung des sinnverwandten Wortes »scrittojo« Burckhardt, Beitr. z. ital. Kunstgesch., s. 472 ff.), die zu den beliebtesten Erzeugnissen der Tischlerkunst im XVI. und XVII. Jahrhundert gehören, stammt wohl aus einer der berühmten Augsburger Werkstätten und ist wahrscheinlich mit dem im Ambraser Inventar von 1596, f. 445 erwähnten Münzschranke identisch (»mer ain schöner schwarzer viereggeter schreibtisch, durchaus mit ganz gossnen verguldten pildern, darinnen sein nachvolgende guldine antiquitetpfenning», d. i. römische Goldmünzen, deren Stückzahl in 20 Laden angegeben wird). Es enthielt übrigens nur einen kleinen Theil der Münzsammlung Ferdinands, die Patin in seinem Reisebericht (Quatre relations historiques. Basel 1673, s. 93) höchlichst preist und dem Pariser Cabinet an die Seite stellt. Aus Schloss Ambras (1821).

Tafel XXXVIII und XXXIX. ** **Tiroler Majoliken von Christoph Gandtner.** Diese Producte einer ganz eigenthümlichen Industrie bestehen aus verschiedenen, zum Theile als humoristische Genrefiguren gestalteten Gefäßen (die Köpfe sind abnehmbar, ein kleines Körbchen mit durchbrochenem Maßwerk ist hier nicht aufgenommen; Inv. Nr. 3196). Sie sind aus Thon, fast durchwegs in Zinnglasur mit lebhaften Farben (Blau, Weiß, Gelb, Braun und Schwarz unter Glasur, während Roth, Gold und Silber aufgemalt ist) ausgeführt. Der Deckelkrug (20·5 *cm* hoch) trägt in Buchstaben à jour die theilweise räthselhafte Inschrift: »Die Figur bedeit die Art der Drheit« (oben:) »Druhe | Ei | Mist | Gnan | Dam | M | Du | A L. | V. | Scha«. und zeigt unter Arcaden verschiedene Scenen, die anscheinend die Stadien der Trunkenheit vorführen sollen. Die Innenseite des Deckels hat eine Darstellung des Schweißtuches der Veronica. Die Figürchen (deren Größe zwischen 23 und 32 *cm* Höhe variiert, nur das größte, der Fähnrich, misst 41·8 *cm*) sind in ähnlichem derben Schwankgeiste der deutschen Renaissance gehalten. Sie stellen dar (Tafel XXXVIII): (1. Krug), 2. einen »Bacchus« auf dem Weinfass (ein ähnliches Stück, »Demelfraß mit dem Bacchus im Weinfass«, bewahrt das Berliner Kunstgewerbemuseum); 3. einen »Pauer« mit einem Pokal in der Hand (eine ähnliche Figur, datiert 1604, ist ebenfalls in Berlin, scheint mir aber, wie das vorhergehende Stück, doch auf eine andere Werkstatt zu weisen), 4. eine Art travestierten Tantalus, der einen reichgedeckten Tisch als Halskragen und eine Weinkanne auf dem Haupte trägt; 5. die nackte Geduld auf dem Igel (im Inventar von 1621 »ain bloß erdins fürwiczigs gemachtes Frawen Bild, dem der Ygl die kurzweil vertreibt«). (Tafel XXXIX): 1. Franciscaner mit Buch; 2. Landsknecht in reicher Waffentracht; 3. Fähnrich mit gelb,

schwarz, weiss, roth, grün, blau und braun gestreifter Fahne die am sorgfältigsten ausgeführte Figur); 4. Soldatenweib mit Pike, Korb und Tornister, ein Hündchen auf dem Arm; 5. Jungfrau, ein Nelkensträußchen und das Schnupftuch in der Hand. Die vortrefflich modellierten und durch ihre Polychromie sehr wirkungsvollen Figuren tragen durchwegs das Costüm vom Ende des XVI. Jahrhunderts und sind durch dessen detaillierte Ausführung kulturgeschichtlich sehr interessant.

Einzelne Stücke sind bezeichnet: der Krug mit der Jahreszahl 1587 und dem Monogramm C. G., das auf dem Postament des Landsknechtes vollständig ausgeschrieben ist: Cristoff Gandtner (nebst einer Hausmarke). Auf dem Postament des Fähnrichs erscheint ein kleines Wappen mit einem nach rechts springenden Einhorn. Ein anderes (auf der Abbildung sichtbares) Wappen ist dem Fasse des Schwelgers aufgemalt.

Dieser Christoph Gandtner, dem, ihrer stilistischen und technischen Übereinstimmung halber, wohl sämmtliche oben angeführte Stücke zugeschrieben werden müssen, gehört einer Innsbrucker Hafnerfamilie



Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.

an, die zwischen 1567 und 1586 sehr häufig, als für Erzherzog Ferdinand thätig, in den Urkunden erwähnt wird (vgl. Jahrb. Reg. XIV, 10088, 10661, 10771, 10813, 10827, 10934, 11061, 11140, 11169). Ihr Doyen scheint Georg Gandtner gewesen zu sein, der 1586 den stolzen Titel eines Ober-Hofburghafners führte und der 1583 auch die Formen für das Maxgrab angefertigt hat. Andere Mitglieder der Familie sind Hans, Balthasar und Walter, die 1576—1578 Öfen für den ferraresischen Hof (mit Bemalung von Perkhammer und Conr. Leitgeb) liefern.

Die oben aufgeführten Figuren werden mit Ausnahme des Kruges, der schon im Inventar von 1596 (f. 430: mer ain Kandl von erd durchsichtig, mit allerlai Figurn schen gemacht) vorzukommen scheint, erst im Inventar von 1621 (f. 261) aufgezählt, in dem außerdem »ain von erden gemachter wolf, welcher etlichen dabey gemachten gennsen predigen thut« sowie »ain gemachter narr mit etlichen clainen schellelen siczent auf ainem esl« erwähnt werden. Aus Schloss Ambras zu verschiedenen Zeiten (1821, 1869, 1880) übernommen.

Tafel XL. ** **Erzeugnisse der Glashütte Erzherzog Ferdinands in Hall.** (1. 37·4 *cm*, 2. 28 *cm*, 3. 31 *cm*, 4. 26 *cm*, 5. 32·1 *cm* hoch.) Auf dieser Tafel ist eine Auswahl aus den ungefähr 20 Glasgefäßen dieser Art, die in der Sammlung noch vorhanden sind, mitgetheilt. Sie sind fast durchwegs in derselben eigenthümlichen Technik ausgeführt; das Glas hat zumeist einen Stich ins Grünliche (bei ein paar Gefäßen ist es in der Masse dunkelgrün gefärbt) und ist mit charakteristischen (mit dem Diamanten eingeritzten sowie mit Goldfarben aufgemalten) stets wiederkehrenden Ornamenten decoriert, zuweilen kommt auch eine Bemalung in Ölfarben (für die Fruchtkränze, Römerköpfe, Wappen) hinzu. Ein paar kleine Gefäße (10·9, respective 19·6 *cm* hoch) (S. 27 abgebildet) haben die Form eines spanischen Hutes und eines Sporenstiefels, die übrigen sind zumeist Deckelpokale von zum Theile sehr gefälligen Formen.

Einige von ihnen tragen das Wappen Erzherzog Ferdinands, neben dem zweimal die auf seine beiden Gemahlinnen Philippine († 1580) und Anna von Mantua (vermählt 1582) sich beziehenden Wappen der Welser (Inv. Nr. 3385) und Gonzaga (Inv. Nr. 3363) vorkommen. Es liegt darum sehr nahe, diese eigentthümlich ornamentierten Gefäße auf die schon 1533 gegründete Glashütte in Hall, die jedoch erst unter Erzherzog Ferdinand zu künstlerischer Production vorgeschritten zu sein scheint, zurückzuführen. Ihre äußere Geschichte hat Schönherr in einem jetzt in seinen Gesammelten Schriften, I, s. 406, bequem zugänglichen Aufsatz dargelegt; ihre Erzeugnisse aus Ferdinandeischer Zeit (ein Glaspokal im Besitze der heute noch bestehenden Stubengesellschaft in Hall gehört wohl auch hieher) verdienten einmal eine eingehendere Würdigung zu finden. Vorstand der Glashütte war damals Sebastian Hochstetter aus Augsburg († 1597), der schon 1551 als Edler von »Scheibenegg« geadelt worden war. Das Glas wird wiederholt als dem venezianischen in der Reinheit nahekommend gerühmt. Die Glashütte in Hall gehört eben zu den zahlreichen Versuchen, die sorgsam gehütete Kunst von Murano auf deutschen Boden zu verpflanzen; so schließt auch ein Nachbar, Herzog Wilhelm V. von Baiern, 1584 mit dem venezianischen Glasmacher Gio. Scarpoggiato einen Vertrag (Stockbauer, in Eitelberger's Quellenschr. VIII, s. 132). Welch lebhaftes Interesse Ferdinand an der Glasmacherei nahm, bezeugen die Urkunden wiederholt. 1571 verhandelt der Gesandte in Venedig, Veit v. Dornberg, mit einem berühmten Glasmacher, Pietro dell' Orso in Murano, den der Erzherzog in seine Dienste ziehen möchte (Jahrb. Reg. XIV, 10305); 1572 entsendet Ferdinand einen gewissen Anton Montan nach Venedig, damit er sich in Murano im Glasmachen vervollkommne, und Dornberg glückt es, diesen unter dem Schein einer anderen Beschäftigung bei einem Glasmacher unterzubringen (ib. 10359, 10365, 10374). 1574 hat der Erzherzog in der That einen Venezianer, der mit Weib und Kind gekommen ist, in seinen Diensten (ib. 10551, vgl. XVII, 14189 und 14213). Einmal 1581) hören wir gar, er habe mit eigener Hand ein Glas gemacht und wolle es kostbar fassen lassen (ib. 10897). — Die Glasgefäße der Sammlung dürften zum Theile mit jenen identisch sein, die in der »Paradeisstuben« zu Ambras im Inventar von 1596 (f. 154) erwähnt werden (z. B. 9 khlaine und grosse kelchgläser, jedes mit seinem luckh und mit vergoltem zugwerch ziert). Aus Schloss Ambras 1821 und 1880 übernommen.



Fig. 16.



Fig. 17.

Tafel XLI. **Georg Petel, Elfenbeinhumpen in vergoldeter Silbermontierung.** (43·5 *cm* hoch.) Dieses decorativ ungemein wirkungsvolle Stück zeigt in dem reichen Relief seines Elfenbeinkörpers das fast regelmäßig wiederkehrende Motiv dieser Humpen, ein Bacchanal. In der erhobenen Schale des einen Bacchanten (hinter dem Liebespaar) ist das Monogramm des Künstlers eingegraben, [Monogramm], das H. Modern im Monatsblatt des Alterthums-Vereines in Wien, 1895, Nr. 11, zuerst gelesen und auf den Augsburger Elfenbeinschneider Georg Petel († 1634) gedeutet hat. Dieser, dessen Soprani, Vite de' pitt. Genovesi ed. Ratt I, s. 461, und Sandrart in seiner Teutschen Akademie (II, 343, c. VI) Erwähnung thun, stand, wie die meisten Elfenbeinschneider des XVII. Jahrhunderts, unter dem persönlichen Einflusse Rubens'. Davon ist allerdings in dem vorliegenden Werke nicht viel zu spüren, das überhaupt keine sehr günstige Meinung über den Künstler erweckt, und durch mannigfache Verstöße gegen die plastische Form den von Sandrart ausgesprochenen Tadel seiner Reliefbehandlung (»in Nachfolgung der Rubensischen licentiosen Manier im Malen«) bekräftigt. Auch der Henkel ist reich geschnitzt. Der Eindruck des Ganzen wird wesentlich durch die schöne getriebene Fassung mitbestimmt, in die übrigens kleine Elfenbeinreliefs mit der Geschichte des Pyramus, Leander, des Actaeon und Narciss (auf dem Deckel, der überdies von dem Figürchen eines Amor gekrönt ist) sowie der Daphne, Jo, Europa und des Adonis (am Fuße) eingefügt sind. Sie zeigt den Augsburger Pyr und eine unbekannte Goldschmiedemarke [Marke]. An der Innenseite des Deckels ist das Wappen der Stadt Neuburg an der Donau mit den Initialen C(ivitas), N(eoburgensis), D(anubiensis?) und der Jahreszahl 1642 angebracht. Nach einer Notiz des Inventars der Schatzkammer von 1750, f. 369, 25, wurde das Gefäß 1681

4*

in Linz von dem Pfalzgrafen von Neuburg Kaiser Leopold I. als Geschenk verehrt; in der That erwähnt Sandrart eine Reihe von Arbeiten Petel's als im Besitz dieses Fürstenhauses befindlich. Der Humpen mag, wie Modern meint, dem Pfalzgrafen Philipp Wilhelm anlässlich seiner Vermählung mit Anna von Polen 1642 von der Stadt Neuburg als Hochzeitsgeschenk dargebracht worden sein. Aus der Schatzkammer (1877).

Tafel XLII. **(Luc Fayd'herbe?), Elfenbeinpokal in silbervergoldeter Montierung.** (38·4 *cm* hoch.) Dieses herrliche Stück mit dem meisterhaften Relief ist unstreitig das künstlerisch bedeutendste der ganzen Sammlung. Das Motiv des trunkenen Silen im Bacchantenzug geht bekanntlich auf eine durch die Rubensstecher verbreitete Composition des großen Vlamen zurück, dessen persönlicher Einfluss auf die Elfenbeinschnitzerei überhaupt sehr bedeutend war. Es findet sich mehr oder weniger variiert auf einer ganzen Reihe von Elfenbeingefäßen in verschiedenen Sammlungen, von denen das von Rosenberg publicierte Exemplar im großherzoglichen Schloss zu Karlsruhe (vgl. Zeitschr. d. Münchener Kunstgewerbe-Ver. 1892, s. 53) dem unsrigen sehr nahe steht und kehrt auch in der kaiserlichen Sammlung vergröbert an zwei Pokalen (Saal XXII, Vitr. XI, Nr. 16 und 55) wieder. Gleich dem Karlsruher Exemplar hat auch das unsrige eine schöne, getriebene Fassung, die mit dem Augsburger Pyr und dem Meisterzeichen (AW) signiert ist (von Rosenberg dem Andreas Weikart, † 1657 zugeschrieben). Rosenberg ist geneigt, an die Werkstatt des Luc Fayd'herbe, des berühmten, mit Rubens befreundeten und in seinem Hause wohnhaften Elfenbeinschneiders aus Mecheln († 1698) zu denken, über dessen in dem Nachlasse Rubens' (1641) aufgezählte Arbeiten man Chennevières, Notice d'un compilateur sur les sculpteurs en ivoire (Extr. aus der »Picardie«, s. 61 ff., zum Theile wiederholt in Molinier's neuer Geschichte des Elfenbeins), nachsehen möge. Die Trefflichkeit der Arbeit und der charakteristische Stil lassen in der That diese Annahme als nicht unannehmbar auch für das Wiener Stück erscheinen. Doch sind wir in der Kenntnis der Kleinplastik jener Zeit noch viel zu wenig vorgeschritten, um zu positiven Ergebnissen gelangen zu können. Aus der Schatzkammer (1877).

Tafel XLIII. **Körper eines Elfenbeinpokals mit Reliefs.** (29·6 *cm* hoch.) Dieser aus einem ungewöhnlich großen Elfenbeinzahn geschnittene Humpen ermangelt der Montierung und zeigt somit das Stück in dem Zustand, wie es aus dem Atelier des Elfenbeinschneiders in das des Goldschmiedes kam, der, wenn die obigen Ausführungen sich bestätigen, oft in recht weiter Ferne zu suchen sein wird. Auch dieses Stück scheint die Hand eines vlämischen Künstlers aufzuweisen und verräth gleichfalls in seiner Formengebung, wie in der derben, humorvollen Behandlung der Badescenen, die den Vorwurf bilden, den Einfluss des Rubens. Aus der Schatzkammer (1879).

Tafel XLIV. ***Elfenbeinrelief: Der Besuch des Bacchus und der Ceres bei Venus.** (36·6 *cm* × 26·2 *cm*.) Auch dieses künstlerisch sehr hervorragende Stück, das sich als eine Illustration des bekannten, aus Ovid stammenden Sprichwortes: »Sine Cerere et Baccho Venus frigida« darstellt, und dessen Stil manche Verwandtschaft mit dem auf Tafel XLII abgebildeten Pokal aufweist, dürfte einen niederländischen Meister aus der Nähe des Rubens und des Fayd'herbe zum Urheber haben. Hiebei ist noch der Umstand zu berücksichtigen, dass es nachweislich aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms, Statthalters der Niederlande, stammt; es ist schon im Prodromus von 1735 (Tafel 28) im Gegensinn abgebildet. Aus Schloss Ambras (1821).

Tafel XLV. 1. **Elfenbeinpokal mit silbervergoldeter Montierung.** (34·8 *cm* hoch.) Der Reliefkörper zeigt das herkömmliche Bacchanal; auf dem Deckel ist als Bekrönung ein sehr anmuthiges Figürchen eines jungen Kriegers angebracht. Die gestreckten schlanken Formen der Körper weisen schon auf das XVIII. Jahrhundert, wie auch die getriebene Fassung (deren Deckelreliefs Putti mit den Symbolen von Krieg, Ackerbau und Handel zeigen) dieser Zeit angehört. Der Fuß ist mit dem Augsburger Pyr und dem Meisterzeichen IM (vgl. Rosenberg Nr. 259) bezeichnet, das möglicherweise auf den Augsburger Goldschmied Joh. Heinr. Manlich († 1718, vgl. über ihn P. v. Stetten's Kunstgesch. von Augsburg, I, s. 477) zu beziehen ist. Aus der Schatzkammer (1877).

2.* **Muschelleuchter aus vergoldetem Silber.** (40 *cm* hoch.) Das sehr hübsch componierte Geräth zeigt einen fischschwänzigen Meerdämon mit grün emailliertem Schilfkranz, der sich aus der Muschel hervorwindet und auf dem Kopfe den Kerzenträger hält. Der Fuß zeigt den Augsburger Pyr und eine Goldschmiedemarke . Zu dem Leuchter gehören noch zwei andere, gleichfalls in der Sammlung vorhandene Geräthe von ähnlicher Ausführung, ein Waschbecken und eine Gießkanne, die außer dem Augsburger Beschauzeichen noch eine Hausmarke aufweisen, die nach Rosenberg (Nr. 116) den Augsburgern Elias und Cornelius Grosz († 1572, resp. 1575) angehört. In der That werden die oben genannten Stücke schon 1596 im Inventar der Ferdinandeischen Sammlung f. 357 erwähnt (ain mörschneggen auf aim silbern vergulten fuesz mit aim satiro und vergulten mundstuckh, wigt schneggen und silber 7 markh 6 lot. — ain mörschneggengeschier wie ain gieszkhandl, der fuesz ein vergulter satiro, w. 4 m. 2 l. — ain schenes gieszbeckhet von mörmuschl, silbere und vergult, 14 m. 6 l.). Aus Schloss Ambras (1821).

Tafel XLVI. 1. **Gruppe aus Walrosszahn: Bacchanten.** (43 *cm* hoch.) Dieses mit außerordentlicher Kunstfertigkeit und unsäglicher Geduld à jour geschnittene Stück, das in seinem Umriss die Form des Zahnes bewahrt, ist durch seine feine Modellierung (man sehe den Rücken der Nymphe) sehr beachtenswert und wohl als eine ausgezeichnete Leistung der deutschen Elfenbeinschnitzerei vom Anfange des XVIII. Jahrhunderts anzusprechen. Aus der Schatzkammer (1877).

2. ***Kleiner Aufsatz aus Rhinoceroshorn.** Der einfache Fuß aus vergoldetem Silber weist keine Signierung auf; die Putti erinnern einigermaßen an die charakteristische Weise des trefflichen niederländischen Elfenbeinschnitzers Gherard van Opstaal (s. Molinier, Hist. des arts appl. I, 229). Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in deren »Prodromus« von 1735 (Tafel 28) das Stück abgebildet ist. Aus Schloss Ambras (1821).

Tafel XLVII. **J. B. Lemoyne, Marmorbüste der Marie Antoinette.** (Mit Postament 76·5 *cm* hoch.) Die Büste, welche die Erzherzogin als Dauphine im Alter von 16 Jahren zeigt, ist laut der darauf angebrachten Inschrift (Marie Antoinette Josephe Jeanne Dautriche Archiduchesse Dauphine de France. Par J. B. Lemoyne Paris 1771) ein Werk des vielbeschäftigten Hofbildhauers Ludwigs XV., Jean B. Lemoyne († 1778) und war nach den von Flammermont, Les portraits de Marie Antoinette, Gaz. d. b. arts 1897, II, s. 290, mitgetheilten Nachrichten für Wien, wohl als Geschenk an Maria Theresia bestimmt. Die Büste war im Salon von 1771 ausgestellt, fand auch bei Hof großen Beifall, lässt aber den von Diderot (Oeuvres XI, s. 532) anlässlich eines anderen Werkes von Lemoyne geäußerten Tadel einer etwas unnatürlichen und auf Kosten der anatomischen Verhältnisse erreichten Eleganz verständlich erscheinen. Im übrigen ist sie sehr glücklich in der Charakteristik der scharf aufgefassten Individualität. Aus der Schatzkammer (1871).

Tafel XLVIII und XLIX. **G. R. Donner, Zwei Wandreliefs aus Marmor.** (Ohne Rahmen 1·44 *m* hoch, 0·65 *m* breit.) Diese beiden schönen, durch ihre delicate Reliefbehandlung ausgezeichneten Werke des großen österreichischen Barockbildners, Christus mit der Samariterin am Brunnen sowie Hagar in der Wüste darstellend, stehen in Rahmen von grauem genuesischen Marmor mit sehr hübsch erfundenen barocken Ornamenten aus vergoldeter Bronze, die laut einer Rechnung von 1740 von Raphael's Bruder, dem Silberschmied Sebastian Donner, herrühren (vgl. die von Ilg verfasste Gedenkschrift der Wiener Künstlergenossenschaft zum 200jährigen Jubiläum Donner's, Wien 1893, s. 39 ff.). Das Relief der Samariterin trägt die Signatur des Künstlers: »G. Raphael Donner Austriacus F. Posonij 1739«. Auf dem oberen Theil des Brunnens bemerkt man die hebräische Inschrift באר יעקב (d. i. Brunnen Jakobs). Die beiden Reliefs waren vom Wiener Magistrat als Schmuck eines Wandbrunnens für die untere Sacristei von St. Stephan bestellt worden, sie wurden aber, wie Fuhrmann in seiner Beschreibung Wiens, 1770, Bd. IV, s. 115, berichtet, »eines Bedenkens wegen« nicht an ihrem Bestimmungsort aufgestellt, sondern laut einer Stadtrechnung von 1740 (Ilg, Album österr.



Fig. 18.

Bildhauerarb. des XVIII. Jahrh. Wien, o. J., 2. Lieferung) nach »Hoff«, d. h. in die weltliche Schatzkammer gestiftet, in deren Inventar von 1750 (f. 584) sie auch schon aufgeführt sind. Die Composition der Brunnenscene hat Donner schon seit 1735 beschäftigt: ein Bronzerelief mit diesem Datum, ehemals in der Sammlung Klinkosch in Wien, war in einer Reproduction auf der Donner-Ausstellung im Wiener Künstlerhause 1893 zu sehen. Es hat sich auch eine Anzahl von Wachsmodellen des Künstlers für das in Rede stehende Relief erhalten; eines, von ziemlicher Größe (51 × 24 *cm*) und dem ausgeführten Werk am nächsten stehend, ist wohl als das endgiltige Modell zu betrachten und wird, aus dem Nachlasse von Raphaels Bruder, des Graveurs Matthaeus stammend, noch jetzt im k. k. Münzamt zu Wien aufbewahrt. Die Nachbildung in Blei, die das Museum in Braunschweig (Bronzesamml. Nr. 211) besitzt, dürfte wohl, da sie fast genau dieselben Maße aufweist, von diesem abgenommen sein. (Eine freie Nachbildung von einem Schüler Donner's ist in der Sammlung G. v. Jurié in Wien.) Andere, wie das nebenan abgebildete kleine Modell in rothem Wachs auf Schiefer (1885 von dem Bildhauer V. Tilgner der kaiserl. Sammlung geschenkt, 19·3 × 12·8 *cm*) sowie ähnliche im Besitze des Architekten R. Jordan sind wohl erste Entwürfe (vgl. den von Ilg verfassten Katalog der Donner-Ausstellung, Nr. 50, 51 und 51a, 106, 127). Aus der Schatzkammer (1871).

Tafel L. **G. R. Donner, Zwei Bronzereliefs. Venus in der Schmiede des Vulcan** (99 × 61 *cm*) **und Urtheil des Paris** (97 × 60 *cm*). Auch diese beiden Werke, in stark erhabenem Relief, von denen das Paris-Urtheil das auf der Abbildung links deutlich sichtbare, aus GRD zusammengesetzte Monogramm trägt, charakterisieren den Meister sehr gut. Die Thonmodelle aus dem Nachlass M. Donner's (im k. k. Münzamt in Wien) waren auf der Donner-Ausstellung 1893 zu sehen (n. 36 und 38); auch die Gussformen sind noch (in der Akademie der bildenden Künste in Wien) vorhanden. Die Reliefs sind erst 1820 um 250 Dukaten erworben worden (Ilg's Festschrift, s. 53) und befanden sich bis 1870 im k. k. Belvedere.

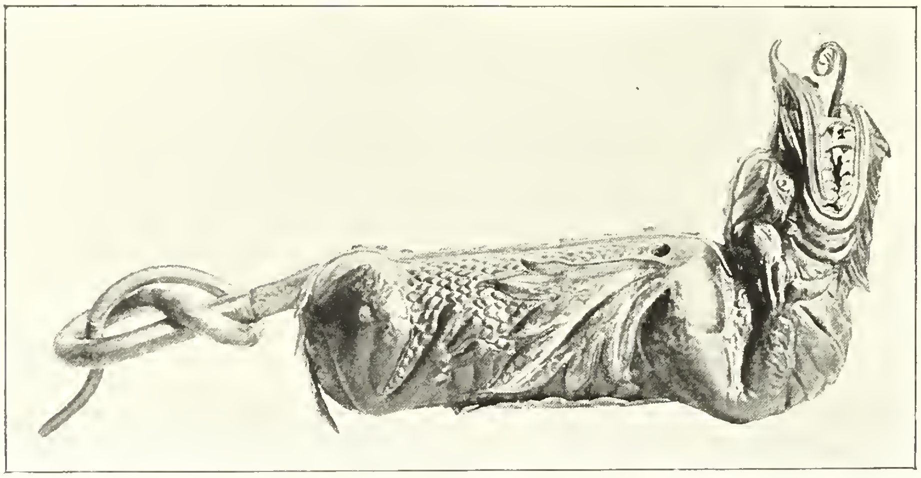


Fig. 19.

Zu den Abbildungen im Texte.

Titelbild. ** **Reliefporträt des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (1529—1595) in gefärbtem Wachs.** (19 × 12·5 *cm* ohne Rahmen.) Der Erzherzog in halber Figur, mit röthlichem Bart und hellrother Gesichtsfarbe, steht unter einem Baldachin, der seine (auch auf seinen Medaillen vorkommende) Lieblingsdevise: Jonas mit dem Fisch, zeigt, vor einem mit goldenen »scale« gemusterten Vorhang. Er

erscheint hier etwa als ein Dreißiger, also vermuthlich noch als Statthalter von Böhmen (bis 1567). Die Bossierung, die sich in einem ganz ähnlich construierten und verzierten Holzrahmen (hier weggelassen) wie das Ledarelief auf Tafel XXXIV befindet, stammt möglicherweise aus derselben venezianischen Werkstätte (was überdies auch durch einige im Schuber der Rückseite eingelegte Blätter aus venezianischen Processacten eine äußerliche Bestätigung erhält) und ist an der Unterseite mit den Siglen: FRANC. S. P. S. F. bezeichnet. Es liegt nahe, an den Medailleur F. S. zu denken, von dem Armand (Les médailleurs italiens I, 292) eine Medaille auf den berühmten 1588 gestorbenen Paduaner Literaten Sperone Speroni (schlechte Abbildung im Trésor de num. Méd. ital. I, XXXVIII, 3) aufführt. Ob dieser freilich mit dem Paduaner Bildhauer und Gießer Francesco Segala (um 1565 in Venedig thätig) zu identificieren ist, wie Milanesi (vgl. Armand III, 140) annehmen möchte, das bedarf erst näherer Untersuchung. Die obigen Initialen ähneln allerdings den von Pietrucci in seinem paduanischen Künstlerlexikon (Biografie degli artisti Pad. 1858, s. 252) urkundlich sichergestelltem Monogramm dieses Künstlers F. S. P. F. Es ist auch zu erwähnen, dass Rossetti (Descr. di Padova, 1780, s. 132) die noch erhaltene Marmorbüste an dem Grabmal des Speroni im Dom zu Padua als von Segala begonnen, jedoch von dem Paduaner M. A. Sordi vollendet bezeichnet. Jedoch ist diese (vgl. Brandolese, Pitture ecc. di Padova, 1795, s. 125; Selvatico, Guida di P. s. 279) ein bezeichnetes Werk des Udinesen Girol. Paliari, und Rossetti hat sie augenscheinlich mit der 1593 datierten und von Sordi bez. Büste des Speroni in der Sala della Ragione verwechselt. — Aus Schloss Ambras (1821); schon im Inventar von 1596, f. 466 ausführlich beschrieben (mer ir fürstlich durchlaucht erzherzog Ferdinand zu Osterreich etc. in wax passirt, die rüstung in weis mit vergulten läbwerch, das helmplin laint neben der figur mit rot und weissen Federn, under dem helmbiln steet ain herzoghüetl, die figur hat in der rechten hand ain regiment, ist in schwarz sandelholz eingelegt und ain glasz daruber, aber in ainer schwarz lidern schaiden).

Vignette des Vorwortes. Bronzestatuettchen eines Pegasus. (6·5 *cm* hoch.) Das mit seinen Lastgaulformen und den kurzen Flügelchen etwas humoristisch anmuthende Dichterrösslein stammt wohl aus einer oberitalienischen Gießerwerkstatt des Cinquecento. Ein ähnlicher, aber viel eleganterer Pegasus auf einer Medaille des P. Bembo bei Heiss, Medailleurs de la Renaissance, Les Venetiens, pl. XVI, 4. Aus dem Antikencabinet (1880).

Fig. 1. Büste eines Mädchens aus cararischem Marmor. (47 *cm* hoch.) Die hübsche decorative Arbeit eines italienischen (?) Künstlers berninesker Stilrichtung, befand sich ursprünglich in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms (Prodromus, Tafel 29).

Fig. 4. Burgundischer Hofbecher. (46 *cm* hoch.) Dieses herrliche Stück altfranzösischer Golschmiedekunst (bis 1889 in der Schatzkammer) wird hier in einer bescheidenen Abbildung wieder in Erinnerung gebracht — obwohl es schon im Ilg'schen Album, Tafel IX, publiciert worden ist — da seine historische Stellung genauer als dort geschehen ist, fixiert werden kann. Das öfter wiederholte, durch eine Schlinge verbundene doppelte ¢ (nicht etwa ein gothisches c!) ist nämlich die bekannte, in ihrer galanten Bedeutung für uns kaum mehr zu enträthselnde Devise Philipps des Guten von Burgund, des Gründers des Toisonordens (dessen Symbole zweifellos hier erscheinen), und kehrt zusammen mit dem Motto »aultre naray« häufig genug auch in den auf ihn zurückgehenden Handschriften (z. B. der berühmten Chronik von Jerusalem in der Wiener Hofbibliothek) wieder. Ilg hätte daher nicht auf die von Sacken (Beschr. der Ambr. Samml., II, s. 181) zuerst vertretene, ganz hinfällige Ansicht, der Pokal sei für Karl V. als Herzog von Burgund gefertigt worden, zurückkommen sollen, umsoweniger, als das Gefäß schon im Inventar des Nachlasses Philipps († 1467) bei Laborde, Les ducs de Bourgogne, II, s. 43, Nr. 2325 (vgl. Einleitung, s. IV), genau beschrieben ist: »Item un grant gobelet de cristal, baillé à petis boullons ronds, garny d'or et de pierre, sur le piè duquel a quatre balais et quatre dyamans, dont il a une fleur de lis et quatre troches de perles, trois à trois, et entre les pierres et perles a petis C. C. (wohl ein Lese- oder Schreibfehler des Inventarschreibers oder des Herausgebers?) et fuzilz, et a couvercle à quatre balais, 4 dyamans dont il y a une fleur de liz et une fleur de dyamant, et cinqu pièces et 4 troches de perles III à III, et au fertelet de dessus a cinqu perles, 1 balais perchiè (jetzt durch eine große Perle ersetzt) et XI perles branlans, pesant XII m. III. c.«

Fig. 9. Antependium, 1609 von den Töchtern des Tintoretto gestickt. (2·08 *m* lang, 0·78 *m* breit.) Diese merkwürdige Seidenstickerei ist eine mit unsäglicher Geduld ausgeführte, jedoch in einigen Einzeln-

heiten (der kniende Nicodemus unter dem Kreuz, der Reiter rechts haben Porträtköpfe erhalten) veränderte Copie der berühmten Kreuzigung des Tintoretto im Albergo der Scuola di S. Rocco zu Venedig. In der linken Ecke ist ein Täfelchen mit der Inschrift: »Ex Jacobi filiabus opus patris Robusti Tentoretto« zu sehen, daneben erscheint (das auf dem Original gleichfalls fehlende) Porträt Tintoretto's in Halbfigur mit über der Brust gekreuzten Händen. Die untere Borte trägt die Inschrift: »Amor quam sit potens Jesu hic inspice homo. MDCIX Aprilis XVI.« Das Antependium wird in der venezianischen Localliteratur sehr häufig erwähnt; es befand sich in der Kirche des 1807 aufgehobenen Nonnenklosters S. Anna in Castello (jetzt Marinespital) und wird schon von Boschini (Ricche Miniere Ed. von 1674, Castello s. 8) mit großem Lobe bedacht; dieser nennt uns auch die Namen der beiden Töchter des Tintoretto, Ottavia und Perina, die als Nonnen in jenem Kloster gelebt haben (vgl. auch Zanetti's Descrizione von 1733, s. 205). Ungleich ihrer berühmteren Schwester, der Malerin Marietta, der Ridolfi bekanntlich ein Capitel seiner Meraviglie gewidmet hat, sind sie im Dunkel der Klosterzelle verschwunden und leben nur in diesem Werk ihrer fleißigen Hände fort. Tassini (Curiosità Veneziane 4. A. 1887, s. 32) berichtet die Tradition, dass eine der beiden Nonnen über der Arbeit erblindet sei (vgl. auch Tassini's Edifici distrutti ecc. di Venezia 1885, s. 70). Nach Zucchini, Nuova Cronaca Veneta (1785) I, s. 121, wurde das Antependium zu seiner Zeit nur mehr in der Charwoche ausgestellt. Nach der Aufhebung des Klosters 1807 gelangte es in die Sammlung des Conte Luigi Savorgnan, in der es Moschini (Guida di Venezia I, s. 197) noch 1815 gesehen hat. Aus dieser wurde es wohl zusammen mit der Bessariontafel (siehe Tafel II) für das Kaiserhaus erworben und zunächst nach Schloss Ambras gebracht, in dem es bis 1880 verblieben ist.

Fig. 10. ** **Große Basslaute.** (1·79 *m* hoch, die Zargen 19 *cm* breit.) Das höchst merkwürdige und seltene Instrument hat drei mit spätgothischem Maßwerk gefüllte Schallöcher, vier Bass-, neun Discantchöre und drei außerhalb des Griffbretts liegende weitere Discantsaiten und ist trotz seiner Größe wegen des erlesenen Holzes ungemein leicht. Es stammt sicher noch aus dem XV. Jahrhundert und ist eines der hervorragendsten Stücke der Ambraser Instrumentensammlung, schon im Inventar von 1596, f. 371' als »ain grosse selczame lauten mit zween krägen und drei stern« aufgeführt. (Eine kleine Nachbildung befindet sich in der merkwürdigen, wohl von Erzherzog Ferdinand herstammenden Modellsammlung.) Aus Schloss Ambras (1821).

Fig. 13—15. Figürchen aus buntem Glas. (ca. 20 *cm* hoch.) Diese humoristischen, mit großer Sorgfalt im Detail ausgeführten Figürchen in der Tracht der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts sind zweifellos Erzeugnisse eines Muraneser Ateliers und von großer Seltenheit. Ein verwandtes Stück, ein Arlecchino, befindet sich u. A. im städtischen Museum von Murano. Auch die unsrigen stellen eine typische Figur, den miles gloriosus der italienischen Commedia dell' arte vor, die unter verschiedenen Namen, als Capitän Fracassa, Spavento, Spampana, Scaramuccia, Matamoros etc. als zunächst gegen die Spanier gerichtete Satire wiederkehrt und auch in Callots Stichen eine große Rolle spielt. Aus der Schatzkammer (1889).

Fig. 19. ** **„Tartölt."** (44·5 *cm* lang.) Dieses seltsame Blasinstrument aus Kupfer, mit Ölfarben bemalt und in Form eines Drachen, bildet den Bass eines Chors von vier ähnlich gestalteten, jedoch in verschiedenen Größen gebauten Stücken, die noch in ihrer alten, sammtgefütterten Cassette liegen. Es hat sieben Bohrlöcher und ein Daumenloch, das Anblaserohr ist in Form eines geschlungenen Schlangenschweifes anzustecken und war wohl für ein doppeltes Rohrblatt nach Art der heutigen Oboe eingerichtet. Mit dem Namen Tartali oder Tortäldi (wohl von ital. torto) werden wiederholt im Inventar von 1596 (f. 229' 230' 372) solche dem Rackett verwandte Instrumente bezeichnet. Vielleicht sind sie bei Mummenschänzen, Aufzügen u. s. w. verwendet worden. Aus Schloss Ambras (1821), in dessen Inventar von 1596, f. 371: »in ainem fuetral 5 tartölt wie trackhen geformiert« erwähnt werden (vgl. f. 230': »Instrument zum plasen, genannt schlangen — 5 stuckh als ain pasz, 2 tenor, 2 discanten« — wenn hier nicht Serpente gemeint sind).

Fig. 21. Elfenbeingruppe. (23 *cm* hoch.) Bocksfüßiger Pan, eine nackte Frau verfolgend, deren Perücke ihm in der Hand bleibt. Eine treffliche, wohl deutsche Arbeit des XVII. Jahrhunderts, voll derben Humors. Sie trägt die Künstlermarke  und ist auf der Unterseite der Standfläche mit der Jahreszahl 1679 signiert. Die kaiserliche Sammlung besitzt noch zwei andere, mit demselben Monogramm bezeichnete Werke, eine große

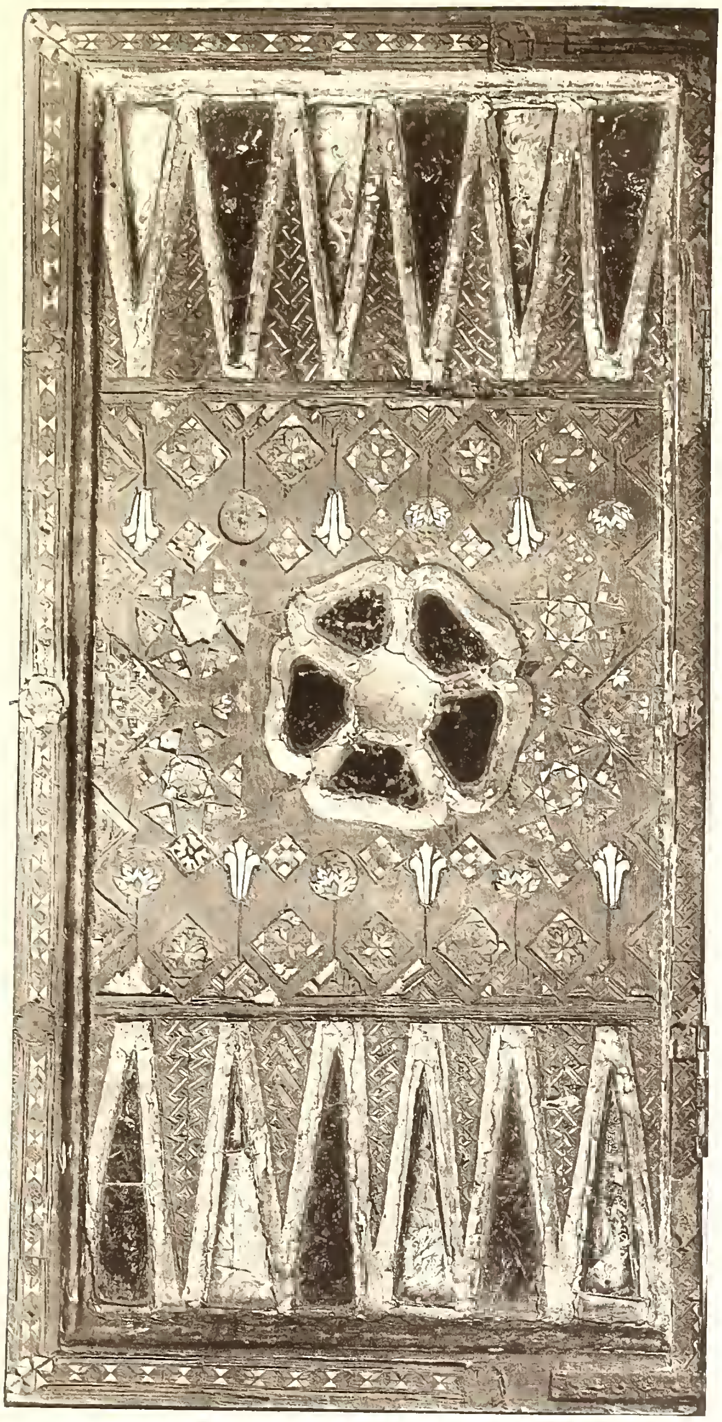
Gruppe, aus einem Rhinoceroshorn geschnitzt und in der Composition der auf Tafel XLVI, 1 abgebildeten verwandt, von 1671 datiert, und eine kleine Madonna aus Elfenbein, der geistlichen Schatzkammer gehörig (Saal XII, Vitr. III, no. 18 und Vitr. XII, no. 23). Sie weisen indes beträchtliche Stilunterschiede auf und rühren daher vielleicht nicht von demselben Meister her. Es ist sehr fraglich, ob das Monogramm auf Antonio Leoni zu deuten ist, jenen angeblich aus Venedig stammenden Elfenbeinschneider, der zusammen mit dem bekannten Ignaz Elhafen im Anfang des XVIII. Jahrhunderts am kurfürstlichen Hofe zu Düsseldorf thätig war (vgl. Füessli's Künstlerlex., 1779, s. 363) und dessen heute im bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrte Reliefs mit Bacchanalien Jan van Gool in seinem Verzeichnis der Düsseldorfer Kunstkammer (im II. Bande der Nieuwen Schoubourg, 1750, s. 531 ff.) beschreibt. (Gütige Mittheilung Prof. Th. Levins in Düsseldorf.) Aus der Schatzkammer (1877).

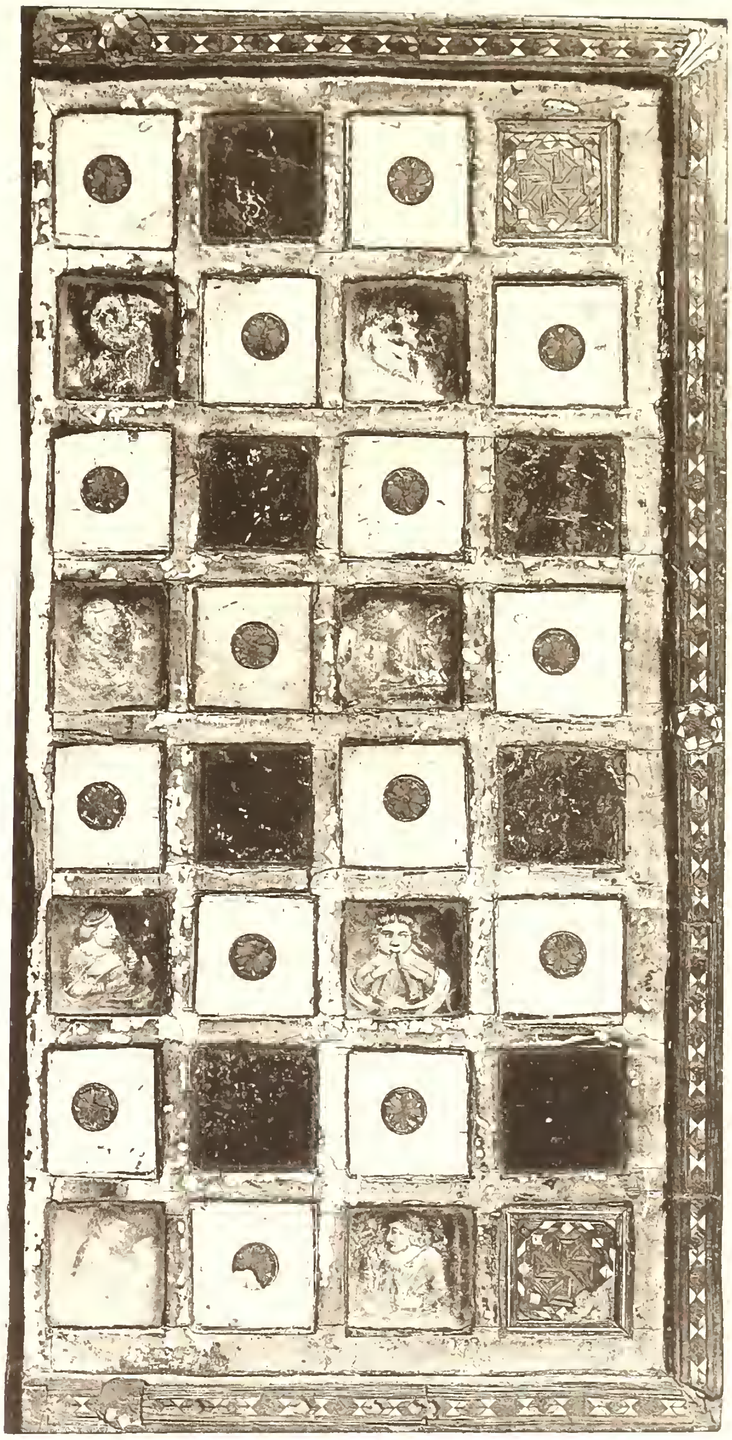


Fig. 21.

Schlussvignette. Venetianische Brunnenmündung des frühen Mittelalters. (Höhe 0·76 *m*, Breite 1·23 *m*.) Diese sehr alterthümliche, vielleicht in das X. bis XI. Jahrhundert zu setzende Vera da pozzo aus istrischem Kalkstein zeigt auf je zwei correspondierenden Seiten ein Kreuz mit vier globuli, sowie zwei schlangenähnliche, geflügelte, nur zwei Vorderfüße aufweisende Thiere neben einem stilisierten Baum. Die eigenthümliche, an keine typische Gestaltung erinnernde, sondern sehr individuelle Form dieser Thierkörper drängt den Gedanken an eine in jener Zeit allerdings höchst ungewöhnliche Nachbildung eines seltsamen Naturwesens auf, und in der That erinnert die Bildung des Kopfes und Leibes, wie mir Zoologen bestätigen, sehr lebhaft an den heute noch räthselhaften, sonderbaren und darum stets beachteten Grottenolm des krainischen (und dalmatinischen) Hinterlandes der venetischen Lagunen, umsomehr als die ursprünglich fehlenden Augen erst nachträglich hinzugefügt scheinen. Die kleinen, kaum sichtbaren Höhlungen sind mit Blei ausgegossen. Die Brunnenmündung befand sich ehemals bei der Kirche S. Niccolò auf dem Lido und hat schon in Onganias Sammlung der Vere da pozzo Aufnahme gefunden; sie erinnert stilistisch sehr an eine auf dem Boden des alten Altinum gefundene und jetzt in der Sammlung altinatischer Alterthümer in der Villa des Grafen Reali zu Dosson bei Treviso aufbewahrte Vera derselben Form, die ein ähnliches Kreuz, sowie einen aus einer Vase trinkenden Vogel mit einer Art Thyrsosstab zeigt. (Valentinis, Antichità Altinati, Nozze Reali 1893, Tav. XII, 4.) Vielleicht stammt auch sie ursprünglich aus einer der alten Städte am Rande der venezischen Lagune. 1896 als Geschenk Sr. Durchlaucht des regierenden Fürsten von Liechtenstein, der das Stück im venezianischen Kunsthandel erworben hatte, an die kaiserliche Sammlung gelangt.

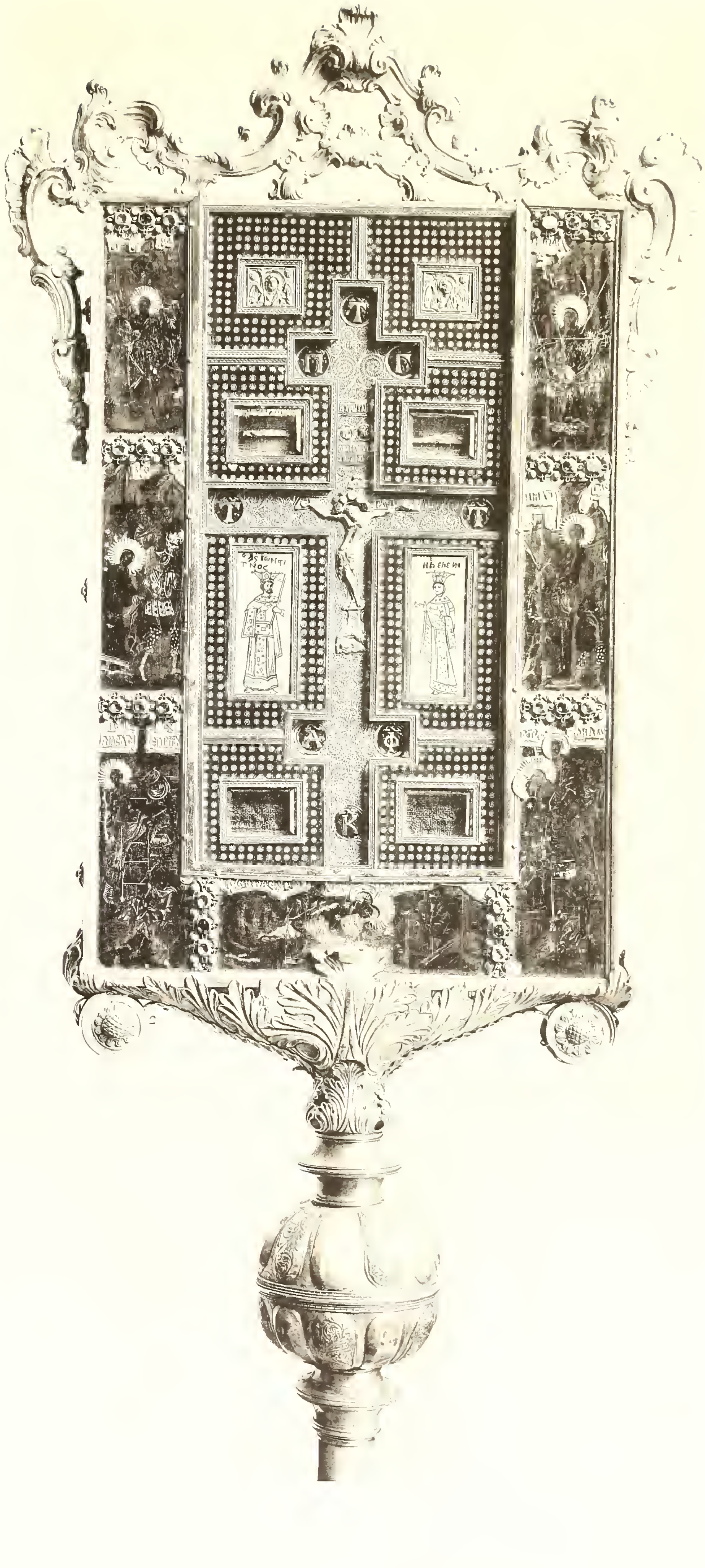




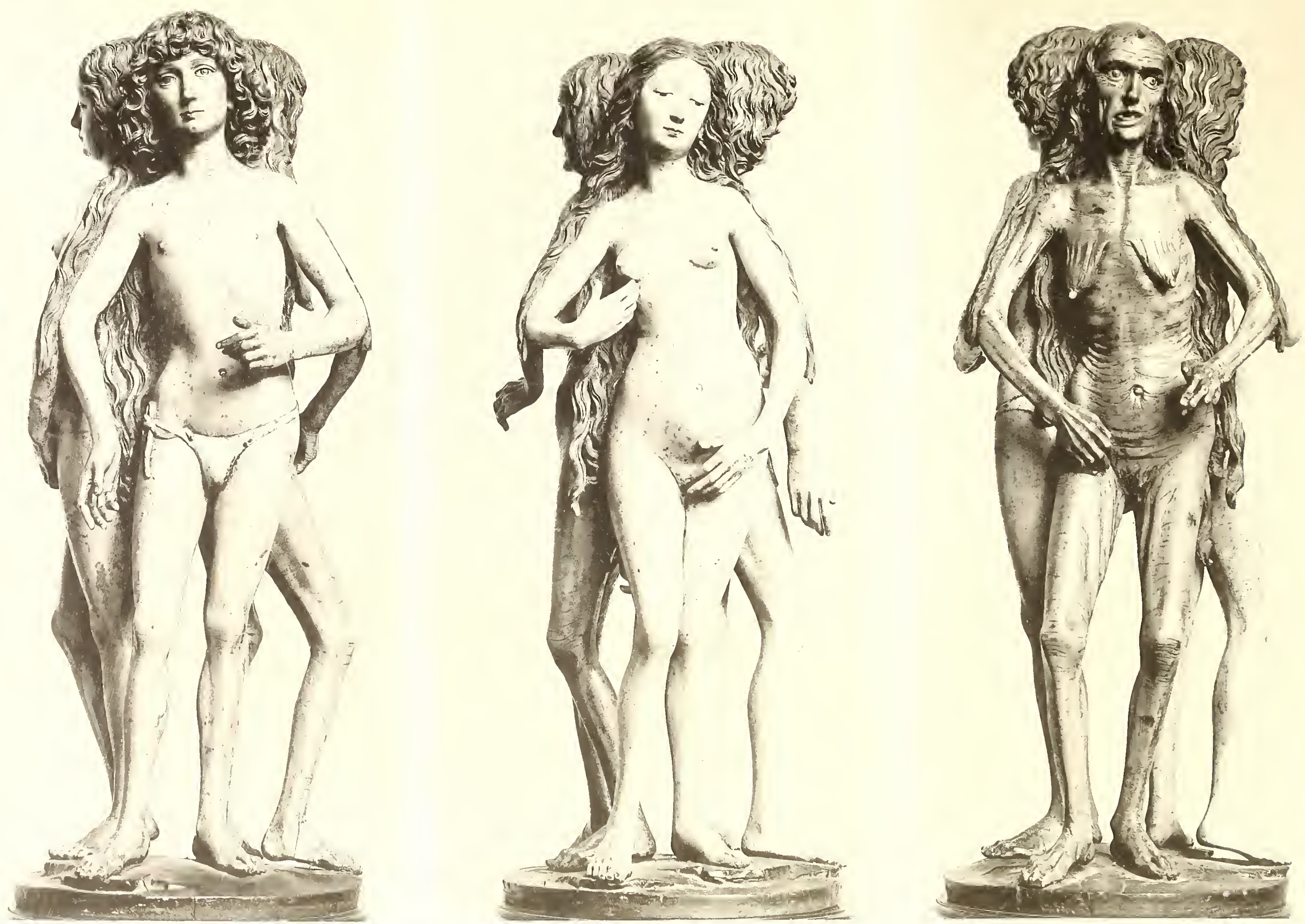


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.









Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



I



2

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



1



2



4



3



5

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien





Verlag von Anton Schroll … Wien



1

Verlag von Anton S[illegible] & Co., Wien







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



XI

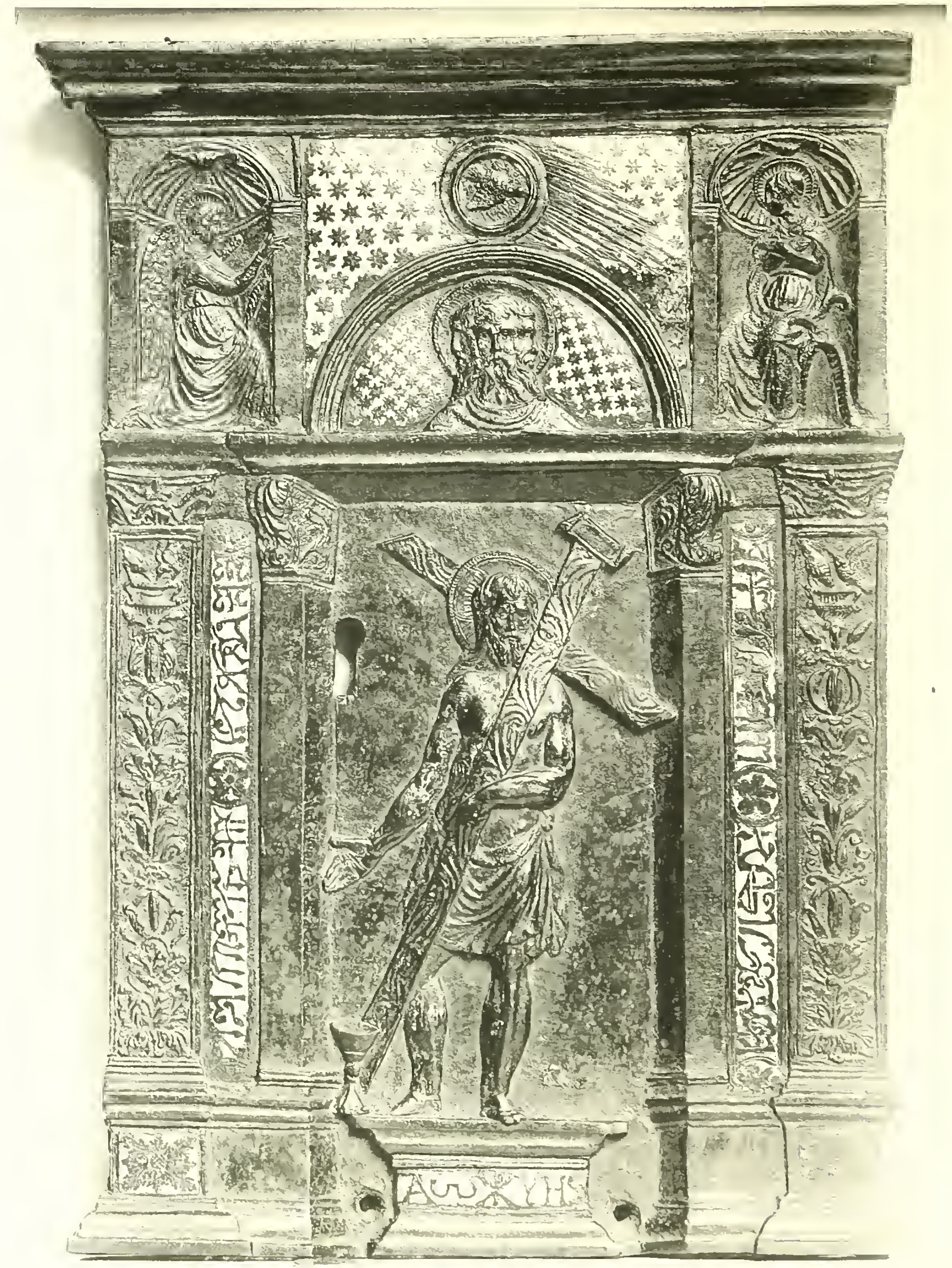


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co, Wien.

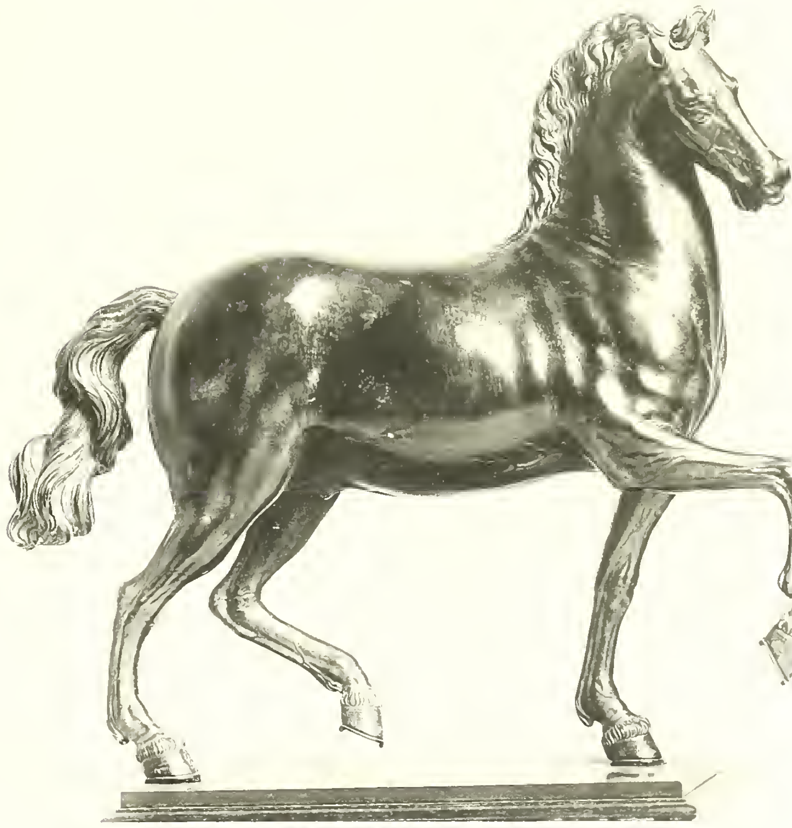




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



1



2

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



1



2



3

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



1



2



3

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

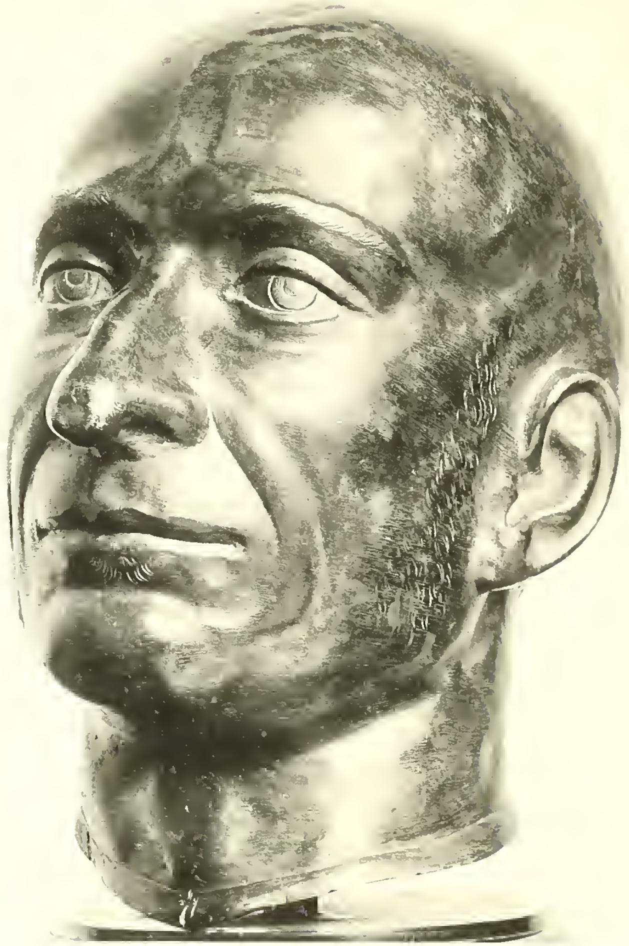




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



1



2

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN D. A. H. KAISERHAUSES

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



1



2



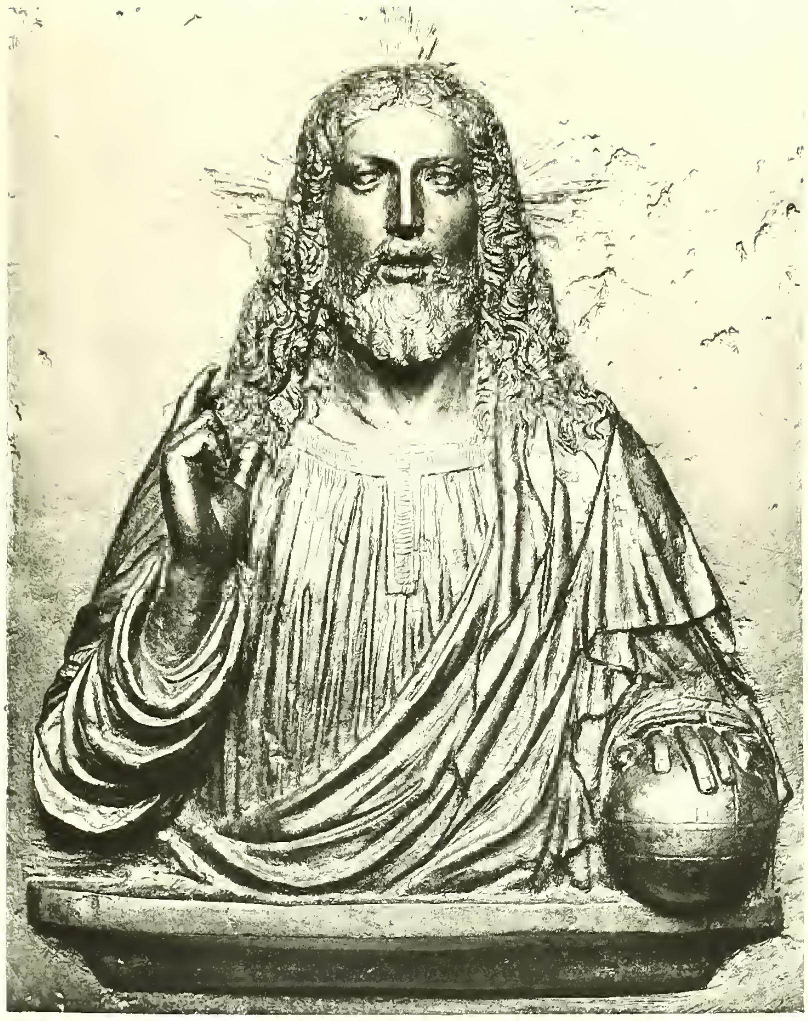
3



4

v. SCHLOSSER, ALBUM D. KUNSTINDUSTR. SAMMLUNGEN D. A. H. KAISERHAUSES

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



1



2



3



4

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



1



2

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



1

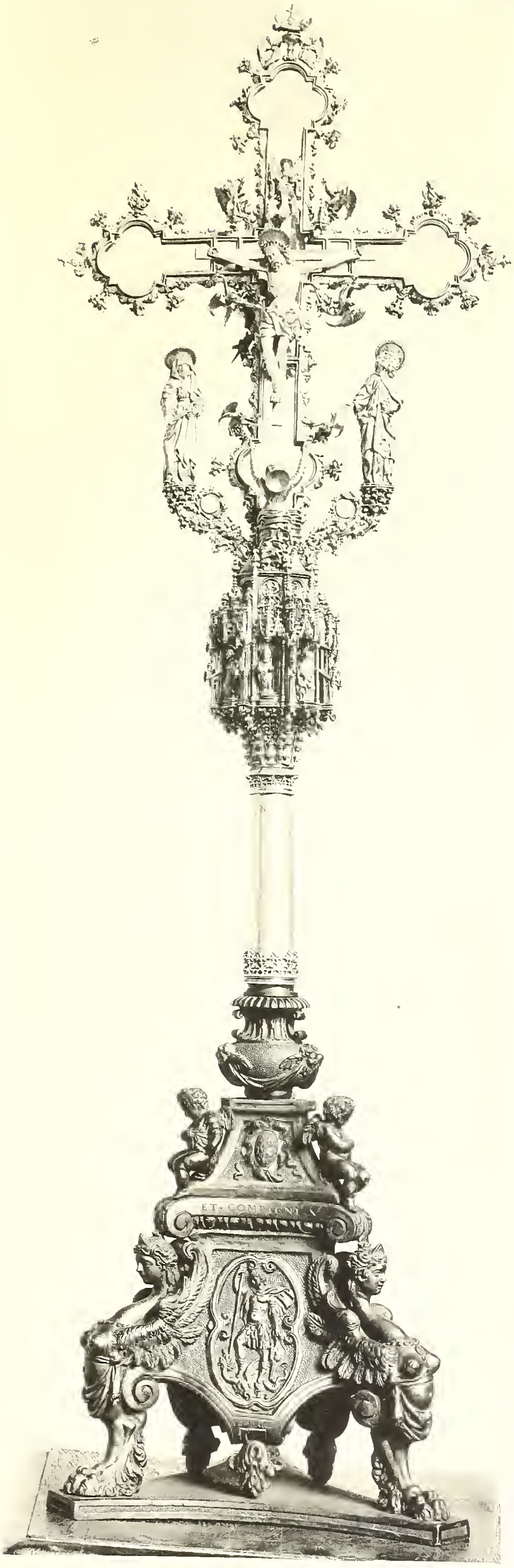


2

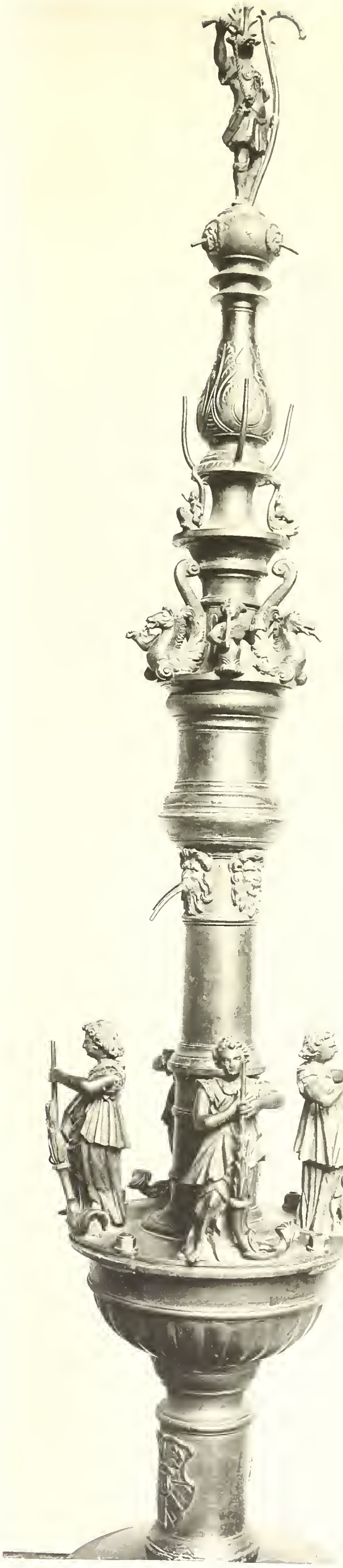


3

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



1



2

Verlag von [illegible]









Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



1

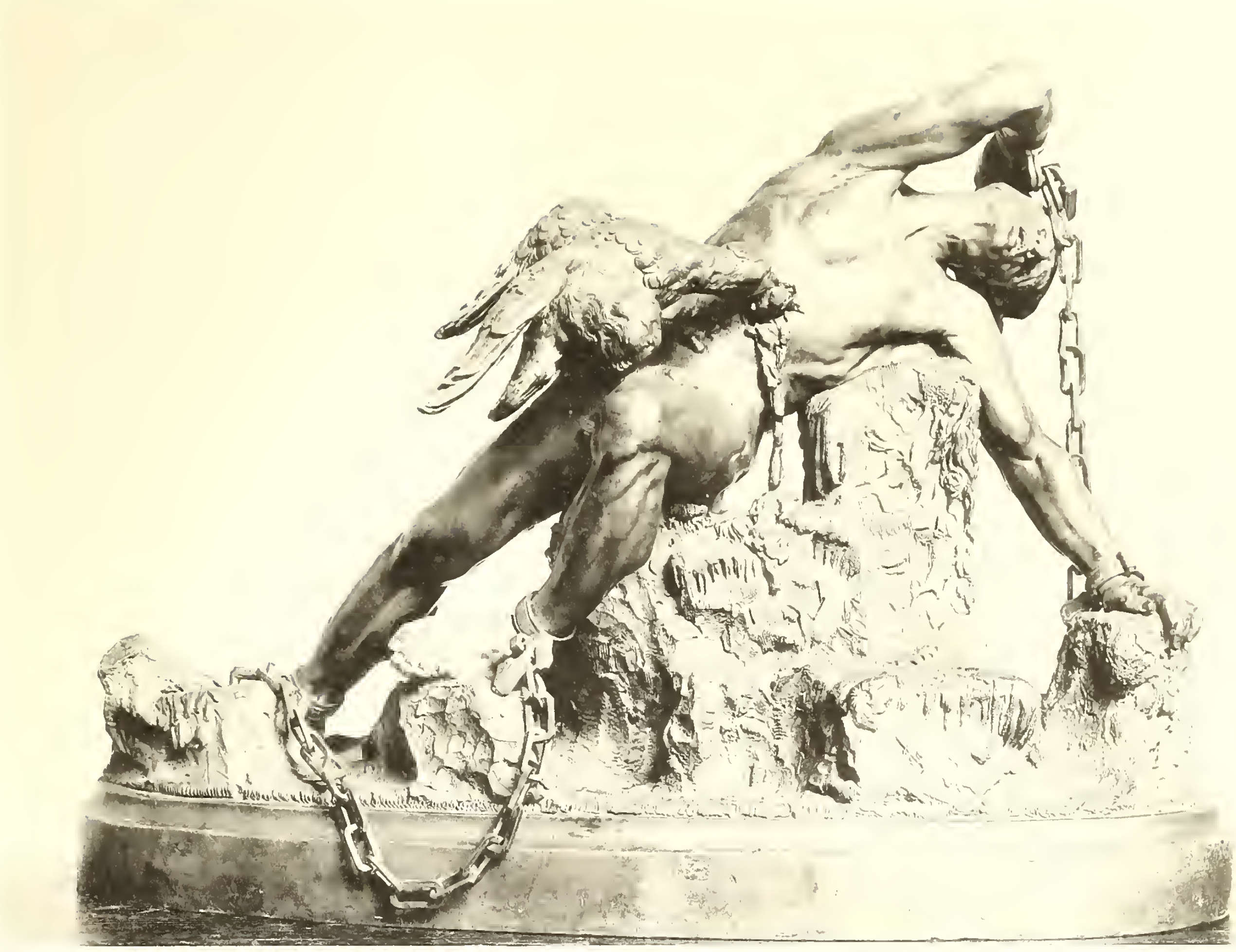


3



2

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



2



1

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



1



2



3



4



1



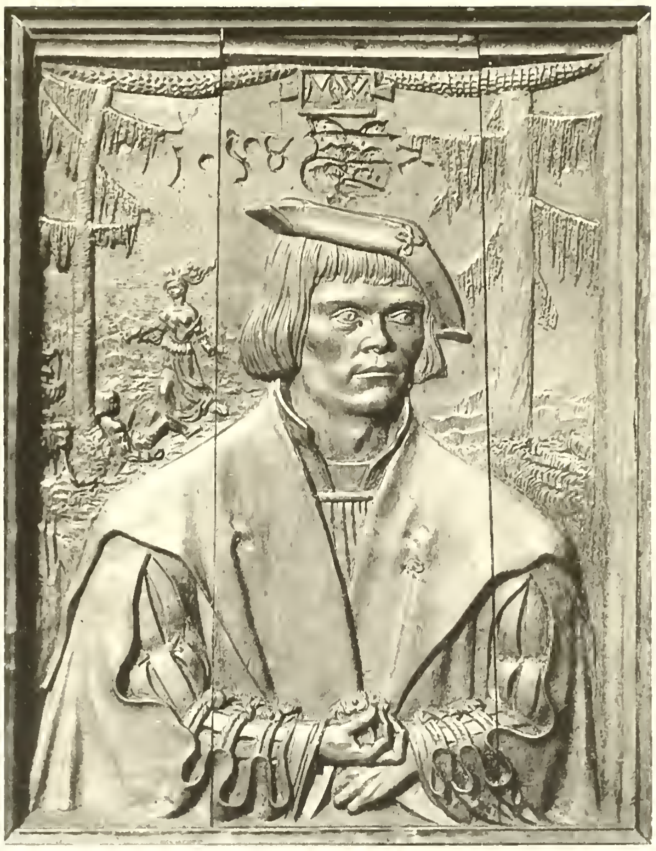
3



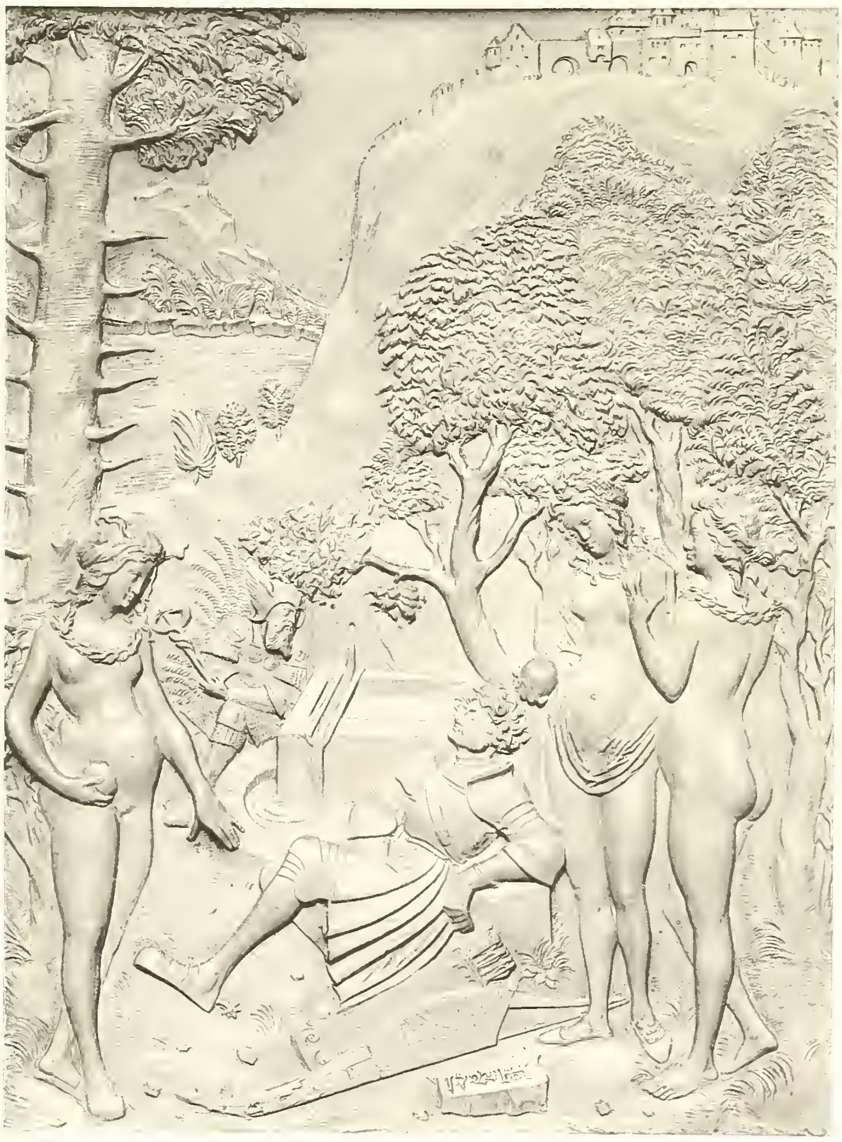
2



4



1



2

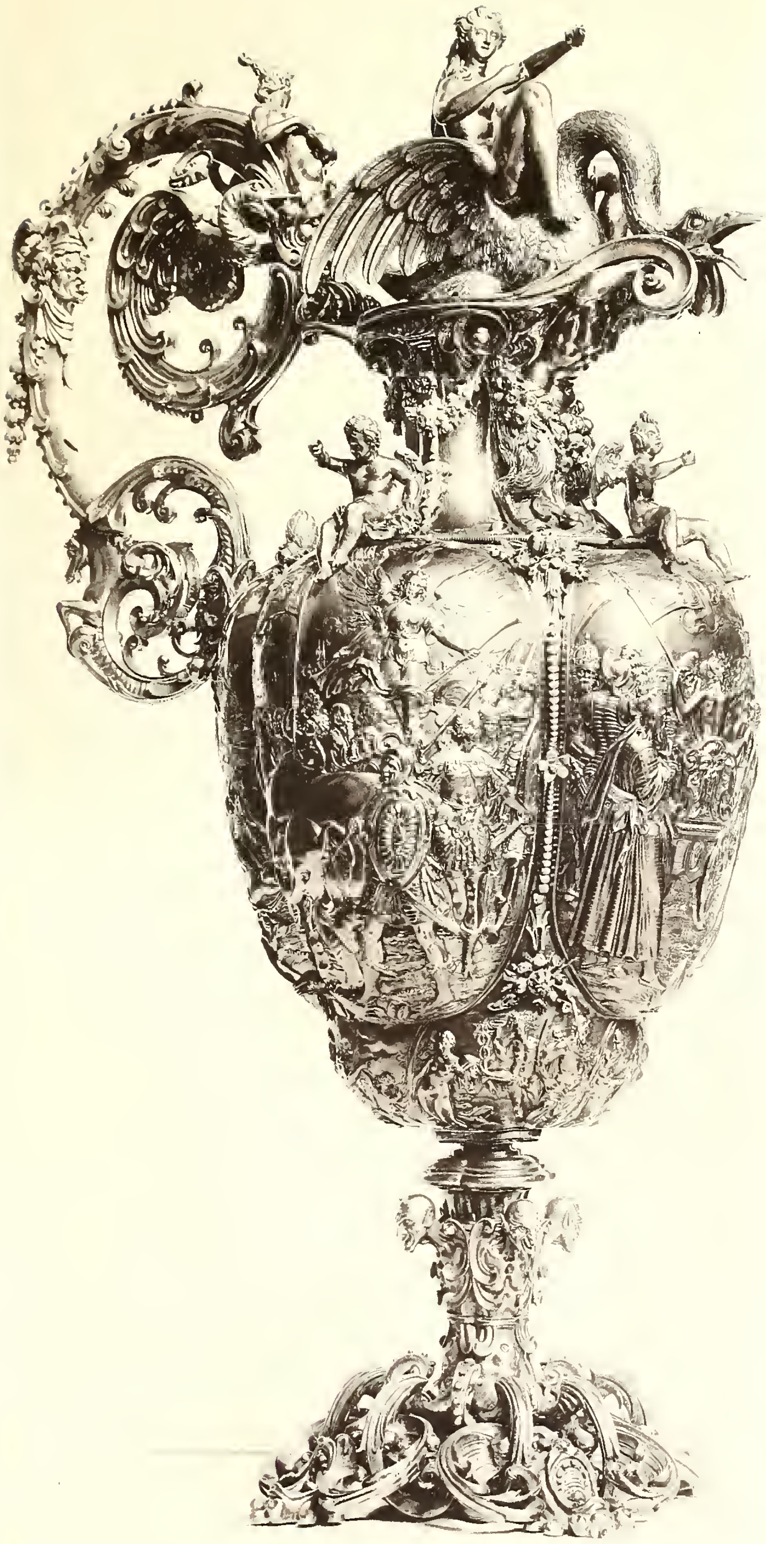


1



2

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



1



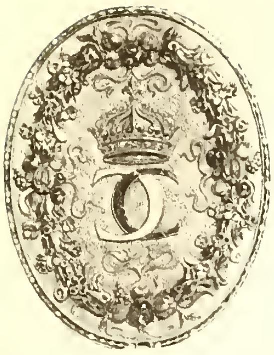
2

Verlag von Anton Schroll [illegible]





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



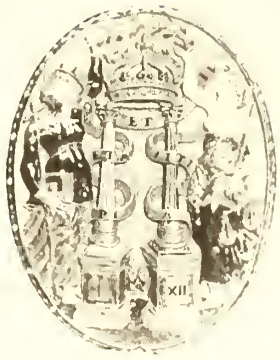
1



2



3



4



5



6



9



8



7

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



1



2



3



4



5



1

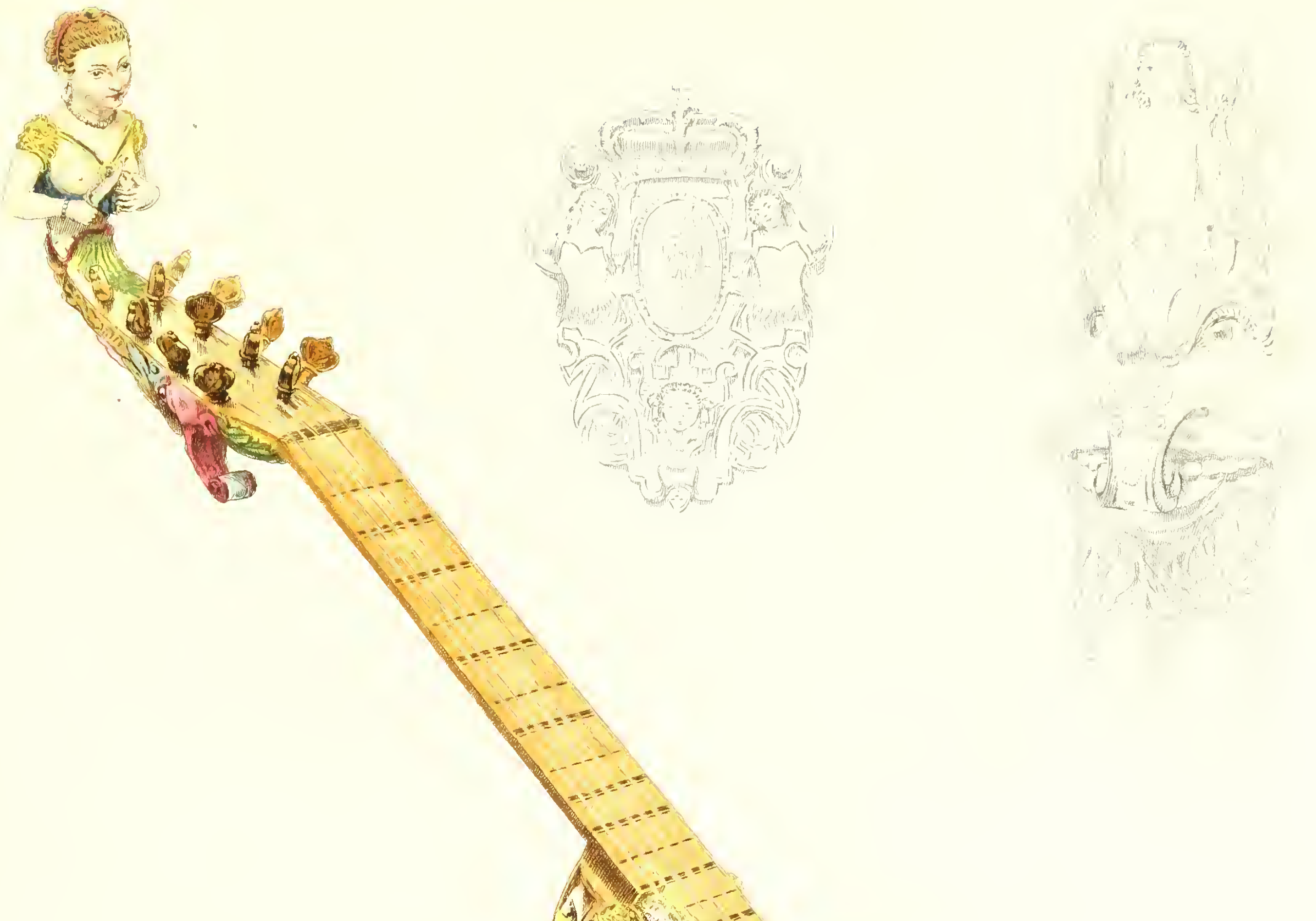


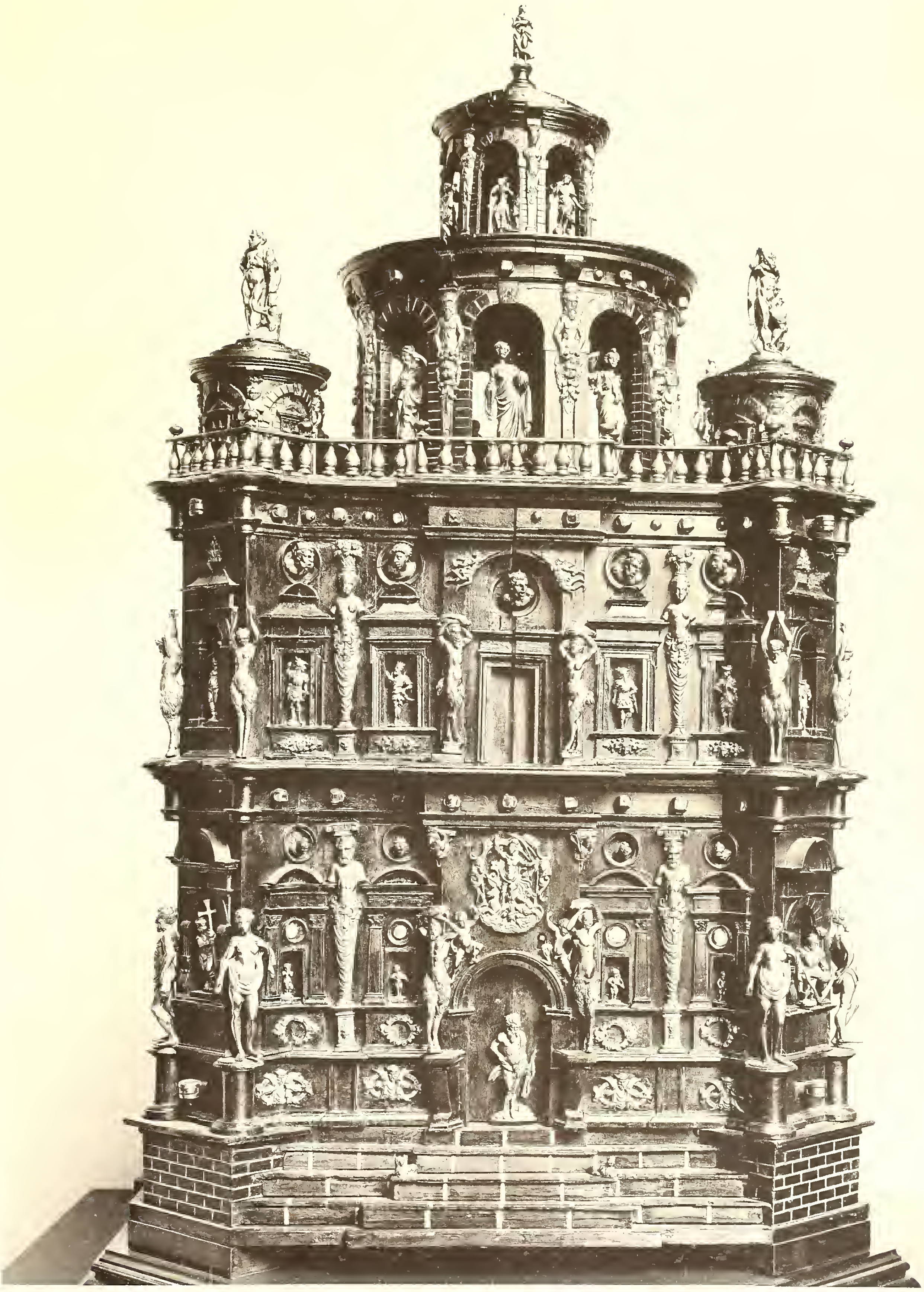
2



3

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien





v. SCHLOSSER, ALBUM D. KUNSTINDUSTR. SAMMLUNGEN D. A. H. KAISERHAUSES

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



2



I



4



3



5







v. SCHLOSSER, ALBUM D. KUNSTINDUSTR. SAMMLUNGEN D. A. H. KAISERHAUSES.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





1



2



1



2



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



Verlag von [illegible] Wien





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Früher sind erschienen:

1., 2. Band. BOEHEIM, Wendelin, Album hervorragender Gegenstände aus der Waffensammlung. 50 Tafeln in Lichtdruck von J. Löwy. 1. Band. Wien, Löwy, 1894. 2. Band (50 Tafeln). J. Löwy, 1898. 2 Bände à K 50.—.

3. Band. SCHNEIDER, Robert v., Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung. 50 Tafeln in Lichtdruck von N. Frankenstein & Cie. Wien, Carl Gerold's Sohn, 1895. K 25.—.

4. Band. ILG, Albert, Album von Objecten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände. Arbeiten der Goldschmiede- und Steinschlifftechnik. 50 Tafeln in Lichtdruck, Farbenlichtdruck und Photogravure von J. Löwy. Wien 1895. K 50.—.

5. Band. DOMANIG, Carl, Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich von Kaiser Friedrich III. bis Kaiser Franz II. aus der Medaillensammlung des a. h. Kaiserhauses. 50 Tafeln in Lichtdruck von M. Jaffé. Wien, Gilhofer & Ranschburg, 1896. K 30.—.